

LETTERATURA E ARTI

DAL BAROCCO AL POSTMODERNO

e. book

Bonavita
Fàvaro
Gurreri
Langiano
Lo Verme
Ottieri
Picello
Pisani
Pozzi
Santoro
Ubalдини
Valerio

Edizioni Sinestesie

BIBLIOTECA DI SINESTESIEONLINE

2

Letteratura e arti
dal Barocco al postmoderno
e-book

EDIZIONI SINESTESIE

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-08-5

Il presente *e-book* contiene i saggi pubblicati
su «Sinestesieonline», a. I, n. 2, Settembre-Ottobre 2012
www.rivistasinestesie.it

Novembre 2012

INDICE

LUCILLA BONAVIDA

*La trasformazione scenica della morfologia del poema:
'Rosale's di Mario Luzi*

1

ANGELO FÀVARO

*Gemisto, l'imperatrice e Leopardi:
da Bisanzio a Recanati*

14

CLIZIA GURRERI

*«Haec est ultima voluntas». B 4333 un inedito bolognese.
Per una prima lettura del testamento di Melchiorre Zoppio
tra gli accademici Gelati il caliginoso*

60

ANNA LANGIANO

*Il «mondo alla roversa» di G. F. Busenello
e il relativismo incognito*

81

STEFANO LO VERME

*Un nuovo canone cinematografico:
la classifica del British Film Institute*

101

ALESSANDRA OTTIERI

*Uno spazio «mobile e metamorfico».
L'attività teatrale di Toti Scialoja*

120

RAFFAELLA PICELLO

*Stampa periodica e ricezione del Futurismo nella Ferrara
di Filippo De Pisis*

135

CARLA PISANI	
<i>Dal 'Martyre de Saint Sébastien' alla 'Contemplazione della morte': Paul Alphandéry, una fonte francescana</i>	153
ANNA POZZI	
<i>'Un amore' di Buzzati: la negazione dell'amore in una quasi tragedia</i>	186
ANTONELLA SANTORO	
<i>'Ernesto' di Umberto Saba: tra autobiografia e formazione</i>	203
CRISTINA UBALDINI	
<i>Il silenzio e la sperduta Orione. Dieci poesie inedite di Claudio Claudì</i>	252
SEBASTIANO VALERIO	
<i>Darwinismo, Medioevo e Rinascimento in una polemica sulla «Rivista di filosofia scientifica»</i>	273

LA TRASFORMAZIONE SCENICA DELLA MORFOLOGIA
DEL POEMA: *ROSALES* DI MARIO LUZI

Lucilla Bonavita

La scena e il poeta. Poche ore prima del debutto di «Rosales», moderna tragedia di Mario Luzi, avvenuto al Teatro «La Pergola» di Firenze il 3 maggio 1983, con la partecipazione di Giorgio Albertazzi nelle vesti del protagonista e con la sicura e rigorosa guida registica di Orazio Costa Giovangigli, il poeta accetta di parlare di questa sua ‘avventura’ teatrale e confessa di sentirsi frastornato: «Non sono abituato a rimanere sempre così sulla breccia, fra colloqui e interviste. Preferirei come sempre, starmene tranquillamente da solo, a riflettere per conto mio», così si legge in una intervista¹ rilasciata da Mario Luzi e conservata nell’Archivio fiorentino del regista Orazio Costa Giovangigli.

«Rosales» è la terza opera teatrale del poeta dopo «Ipazia» e «Il Messaggero»: la nascita di quei poemi drammatici è spiegata da Mario Luzi con la necessità, da parte della sua ‘voce’ poetica di scindersi in voci diverse che costituiscono i personaggi dei lavori per la scena teatrale. Egli stesso afferma nella medesima intervista che la componente meno soggettiva e più dialettica era sempre stata in qualche

¹ Il ritaglio di giornale conservato presso l’Archivio fiorentino di Orazio Costa Giovangigli non riporta indicazioni tipografiche; l’articolo dal titolo «Don Giovanni l’artista eTrotzkij l’intellettuale» è siglato con le iniziali F.T.

modo presente nella sua poesia, fin quando si è fatta sentire in modo più esplicito. Del resto, il poeta afferma che la scrittura teatrale non era per lui qualcosa di alternativo alla lirica e che questa esigenza si era manifestata in tutta la sua opera. Il suddividersi della ‘voce’ in una dialettica corrisponde anche all’esigenza moderna di una sempre minore unitarietà, di una molteplicità che è ricerca ed è per questo che i poeti e i filosofi non possono proclamare ‘una’ verità ma possono solo cercare e avanzare delle ipotesi.²

In Mario Luzi l’interesse per il teatro come spazio scenico della vita in cui si instaura il rapporto tra io e realtà, è strettamente connesso al problema della comunicabilità dell’espressione poetica e risale agli anni successivi alla seconda guerra mondiale. Lo rivela egli stesso:

Si scinde in tanti voci / la voce che mi guida”, è detto in una mia poesia degli anni Sessanta. E’ la scissione di un’unica voce sotto la forza della molteplicità, che è come l’insegna del pensare odierno, o è invece la scommessa per una più plausibile ricomposizione in unità? Non saprei dire che cosa ha significato per me la più recente trasformazione scenica della morfologia del poema. [...] Dall’interno dei testi lirici sempre più decisamente veniva reclamato il diritto alla parola e alla voce da parte dell’alterità. La genesi è dunque una endogenesi. Ma il teatro a sua volta è un rito, orfico, credo, e senza relazione con la proposta o la risposta. E’ il luogo dove la parola viene detta, offerta ad un’altra parola eventuale o al silenzio che le ritorna - ma il silenzio è anch’esso parola, nel teatro più che mai.³

² S. VERDINO, *La poesia di Mario Luzi*, Esedra, Padova 2006.

³ M. LUZI, *Il silenzio, la voce*, Sansoni, Firenze 1984, p. 51.

La parola, in «Rosales», celebra dei miti, presenti nella linfa poetica di Mario Luzi come nell'anima di tutta una cultura e secondo questa prospettiva anche Trotskij è un mito, non meno di Don Giovanni: il mito della rivoluzione, operante nella nostra civiltà da due secoli; Rosales, invece, incarna il mito dell'artista che deve morire per rinascere. Nella morte trova la vita: una trasformazione negata al politico Markoff che non rinasce come lui nel rito dell'uccisione.

Per il poeta, da quanto emerge dall'intervista, Juan Rosales, incarnazione del mito di Don Giovanni, appare come uomo perfettamente fatuo e insieme tragico, ombra, fantasma fra poesia e leggenda. Un personaggio tragico di una compiutezza che allora, nell'età della 'morte' della tragedia, si credeva impossibile. In Rosales convivono per prodigio poetico la fascinosa inconsistenza del mito e la verità scabra e dolente dell'uomo messo di fronte a se stesso. Ester, la donna da lui tradita anni prima, gli rimprovera la sua vita fatta di nulla: in realtà, invece, questo niente morale comprende un tutto ricco e pienissimo, l'ansia del dono di sé, la febbre dell'emozione estetica, la sublimità dell'esperienza superiore. Rosales-Don Giovanni diventa dunque l'immagine pura dell'artista, libero e insaziabile. Uno spirito così ricco, paradosso ultimo che riassume in sé tutto il mito di Don Giovanni, porta senza sforzo l'artista-amatore a vivere una sublime esperienza spirituale e religiosa, nella ricomposizione, secondo Kierkegaard, fra stadio estetico e religioso; nell'accettazione della sua morte, questo artista-*'peccatore'* può diventare *'santo'*. Suo contraltare è Trotskij-Markoff che Rosales si rifiuta invano di uccidere:

l'intellettuale, il politico dal linguaggio razionale, bramoso della libertà dell'artista, un mito anch'egli, ma prigioniero della sua natura, vive su un piano più realistico e concreto dal quale vorrebbe sollevarsi. Trotskij è condannato alla logica oscura della realtà, condannato a morire di fronte all'immortalità dell'artista: l'utopia è irraggiungibile. Coscienza idealistica di un mondo dominato dal Male, Trotskij è vittima di un'epoca che uccide con lui il mito dell'eterna rivoluzione; questa dimensione brutale sacrifica anche Rosales, senza però distruggerne il mito.

Nel vedere attore e registi 'interpretare' quello che il poeta ha scritto, Luzi afferma che la messinscena non è solo risonanza e specchio del testo, ma luogo di metamorfosi poiché la parola che si credeva aver detto una volta per sempre si trasforma e quanto sostenuto si estende anche per una lettura di versi: questa è la polivalenza della poesia e del teatro. La scena, sostiene Luzi, è il luogo dove la poesia diventa proprio quello che dovrebbe essere. Nel processo di metamorfosi l'autore si trova sempre in stato di sospensione perché non è più pienamente 'autore' ma subisce una trasformazione che lo pone a metà fra il creatore e lo spettatore ed è generativa di una sensazione magica e al tempo stesso tormentosa.⁴

La trasposizione scenica ha comportato anche una trasformazione del verso che risulta nuovo ed inconsueto: i versi non si basano sulla metrica, ma sulla prosodia che scolpisce il ritmo imperioso e obbligante della parola. I versi di Luzi, prosastici, di andamento volutamente singhiozzante, capaci di rendere la variabilità del parlato, perdono in scena il

⁴ A. LUZI, *La vicissitudine sospesa*, Vellecchi, Firenze 1968.

loro aspetto oscuro per vivere solo del proprio ritmo mobilissimo, mutevole da parola a parola e dell'accensione lirica che sostiene ogni frase, vero segreto di questa poesia invisibile. La parola luziana è fatta per essere 'detta', per questo il teatro è forse l'esperienza poetica per eccellenza. All'interno del tessuto linguistico si inseriscono squarci e meditazioni liriche lucide e altissime, oasi di contemplazione poetica in cui Luzi parla in modo più diretto per bocca dei suoi personaggi come fossero una sorta di 'cantuccio' di manzoniana memoria, sue voci e coscienze come i monologhi di Vicente e di Rosales.

La novità della messinscena pone la difficoltà di reperire attori capaci di affrontare questo testo, a causa dell'assenza in Italia di una tradizione di recitazione poetica. Tra i pochi attori non c'è dubbio che ci sia Giorgio Albertazzi e fra i registi spicca in questo campo proprio Orazio Costa, un autentico specialista, padre della regia italiana, protagonista della scena da quando, nel 1938, si diploma presso l'Accademia d'Arte Drammatica con Silvio D'Amico⁵. Orazio Costa ha costruito la sua regia proprio sulla base di un lavoro poderoso e magistrale sul verso che trova il suo ritmo in un gioco articolatissimo di parametri: non solo l'alternarsi sapiente delle pause, ma perfino la durata delle parole e delle sillabe, l'attacco di una consonante. Il ritmo continuo e naturale, cucito in frammenti segnati da tutta la varietà dei toni e delle voci possibili non fa rimpiangere il fluire sublime e quasi inarrestabile della parola poetica di Luzi sulla pagina scritta. Il regista ha adattato questo ritmo ai personaggi,

⁵ G. TRAMONTANA, *Orazio Costa testimone della scena italiana*, in «Comunicazioni sociali», Anno XX, 3, Milano 1998, pp. 354-55.

rendendolo talvolta più prosastico: la poeticità del linguaggio di Trotskij è, infatti, inferiore rispetto a quello di Rosales.

Francesco Tei, nell'articolo «I miti non si uccidono» conservato senza note tipografiche presso l'Archivio Costa di Firenze, sostiene che la regia, mettendo in luce con misuratezza e prezioso pudore espressivo la liricità del testo, ha smorzato quei tratti che alla lettura sembravano meno felici o di minore teatralità, quali la figura della giovane e luminosa Alba, o certi sporadici accenni confessionali, al di là dell'irrompere di schemi e motivi autenticamente religiosi. La magistrale interpretazione di Giorgio Albertazzi ha contribuito a rendere lo spettacolo ancora più emozionante: ha saputo rendere, infatti, con appassionata lucidità la duplice natura di Rosales, mito intessuto di memorie e insieme uomo vero, in un passaggio continuo dall'allusione distaccata e quasi furbesca alla figura del grande attore, ad una verità espressiva incredibilmente semplice. Rosales, pertanto, torna quasi ad uno stadio primigenio, ad una umanità autentica e purissima, straziante e nuova. Albertazzi rinuncia ancora una volta ad ogni orpello e ad ogni esibizione esteriore per tornare ad una nudità espressiva nutrita di un'intensità emotiva e spirituale unica, realistica e sublime insieme. Markoff è interpretato da Eros Pagni che avvolge il suo personaggio di un'ironia sottile, secca e tagliente che gli toglie, in parte, il carisma di mito e aderisce con lucida e sofferta razionalità al suo personaggio di intellettuale utopista. Edmonda Aldini che dà vita ad Ester, vigorosa e statuarica nella sua passione, è granitica nel fuoco dell'odio come nella lacerazione dello strazio, in una interpretazione calibrata su toni cupi, oscuri ed assai dolorosi. Il personaggio di Mario Feliciani che pone in

essere Vicente, fa emergere una bella figura di vecchio poeta-filosofo che si esprime secondo la fisionomia di un Coro aggiunto, attraverso l'uso di una parola assaporata e delibata in tutte le sue sfumature sonore.

Dall'articolo del giornalista emerge, pertanto, la positività della ricezione della rappresentazione del testo luziano, ma un ritaglio di giornale conservato nel medesimo Archivio propone una visione diversa e sostanzialmente opposta. Per l'inviato Sergio Colomba, infatti, il testo presenta varie contraddizioni ed una recitazione distaccata: se con «Rosales» si passa dalla dimensione dell'oratorio ad un intreccio più corposamente annodato, riesce problematico riconoscere un'autentica forma drammatica e allora l'occasione di assistere a questo «Rosales» diventa, secondo il giornalista, un ennesimo motivo di insoddisfazione per la nostra drammaturgia poetica e non poetica, affetta soprattutto da carenze linguistiche che evidentemente la minano alla base.⁶ Nel testo di Luzi, infatti, ci sono varie contraddizioni e non tutte foriere di stimoli o di emozioni. Sergio Colomba, come già Francesco Tei, individua in Rosales e Markoff le due figure centrali che per più motivi, almeno nelle intenzioni, si rimandano specularmente, ma diverso è il giudizio critico: Juan Rosales, infatti, è un seduttore in rovina, dilapidatore della propria anima e di quelle altrui, ridotto ad un mito frivolo e funereo; le avventure amorose lo hanno condotto all'inazione sotto il peso leggendario dietro cui si è aperto e manifestato il baratro dell'energia consumata. La

⁶ S. COLOMBA, *Don Juan non è un killer*, in «Il resto del Carlino», s.l., 4 maggio 1983, in A.C.

seconda figura è quella di Trotskij, in esilio in Messico⁷ dove bruciano i relitti e rimbalzano le scintille della «grande lite del Baltico»: il potere duro di Kirkieff (Stalin) accende le fazioni e Huelga (Città del Messico) risuona di spie ed agenti della controrivoluzione.⁸ Rosales viene richiamato a Huelga da Ester che gli chiede di uccidere Markoff, ma non è così che Rosales intende espiare le sue colpe: anche se sarà comunque coinvolto nel complotto e derubato del corpo e del nome stesso, vilipeso nella sua innocua superfluità, Don Giovanni avrà, prima di pagare l'ultimo conto, una sorta di trasfigurazione e di metamorfosi.⁹ La vera nascita, la nascita ontologica, viene da Alba, la figlia dell'unica donna forse veramente amata ma certamente più offesa. Secondo l'inviato Sergio Colomba, due sono i temi fondamentali: il mito di Don Giovanni e l'insensatezza della storia. Il vecchio seduttore e il vecchio condottiero di uomini sono attratti l'uno verso l'altro, ma non sempre il contrasto tra l'intransigenza della verità rivoluzionaria e la disponibilità a riscattare il proprio passato appare così nitidamente dal testo, poiché Luzi lavora molto sulle associazioni, sui simboli e sulla parola come corpo scritto. Rimane però un dato indiscutibile: il mito rimane nel mito, mentre la storia, presente in «Rosales» attraverso concitate riunioni al Palazzo del Governo, consessi

⁷ Un Messico dai colori scuri, non spazio geografico ma luogo della mente e condizione dello spirito.

⁸ I riferimenti al delitto commissionato da Stalin e la conseguente morte di Leone Trotskij (1940) sono espliciti pur se l'autore modifica i nomi storici e introduce nei personaggi valenze bizzarre, altri temi e caratteristiche simboliche di ampio respiro.

⁹ G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi: la scommessa totale di Mario Luzi*, Cappelli, Bologna 1981.

di spie e di diplomatici, dialoghi fumosi di Markoff-Trozkij che cita San Paolo, diventa talvolta una parodia della storia. Rosales ha la pretesa di definire senza rinunciare ai privilegi dell'ambiguità poetica e in questa contraddizione le due dimensioni scorrono parallele senza toccarsi quasi mai.

Orazio Costa, nel giudizio di Sergio Colomba, a contatto con un testo che da una parte precisa situazioni ed ambienti, dall'altra tenta di sfuggire ai confronti, alle conclusioni definitive, trascurando persino le sue liturgiche ascendenze alla Copeau e le sperimentate scappatoie dell'oratorio.

Giorgio Albertazzi, invece, che probabilmente intendeva confermare tutte le intemperanze e le curiosità della sua cosiddetta nuova stagione con un ruolo da grande repertorio, a contatto con la figura di questo eroe fatuo e insieme tragico ha cercato di esprimere i versi spesso impervi della forma drammatica di Luzi sezionandoli con un distacco riflessivo quasi smarrito e cauto.

La posizione antinòmica dei due giornalisti trova una sua composizione ideologica nel giudizio espresso da Mario Luzi e da Orazio Costa in una intervista firmata da Ubaldo Soddu dal titolo «Una metamorfosi e una catarsi», conservata presso l'Archivio fiorentino del regista.¹⁰ Se il mito e la storia, per Sergio Colomba, appaiono inconciliabili, poiché sembra che non sia possibile una identificazione tra l'assassino di Trozkij e Don Giovanni, Orazio Costa, condividendo il pensiero di Mario Luzi, precisa che il concetto di dongiovannismo è assunto in Rosales a un livello filosofico, non cinematografico o giornalistico. La presenza di

¹⁰ U. SODDU, *Una metamorfosi e una catarsi*, s.n.t., in A.C.

un attore dello spessore di Giorgio Albertazzi nel quale esplode la dimensione mitica del personaggio che non è solo un sessantenne del 1940 ma una figura poetica che ritrova la sua antichità e avvicina l'attualità al mito, enfatizza maggiormente la rappresentazione teatrale. Nel dramma di Luzi si assiste al confronto tra la mitopoiesis 'in fieri' e l'esplosione finale del mito: una specie di catarsi spirituale e religiosa quando Rosales si rifiuta di compiere l'assassinio che un altro commetterà al suo posto. La riflessione di Mario Luzi abbraccia più precisamente la dimensione storica e sostiene che nel suo dramma non c'è alcuna indulgenza verso il complotto o la pratica del terrorismo che considera atti inconsulti compiuti dall'umanità a causa dell'arresto di certe naturali progressioni. La crescita interna della natura umana continua, però, poiché quello che conta, nella storia, accade in silenzio a causa dell'alchimia generale dell'umano. Il fluire lavico della storia, allora, viene visto da Markoff-Trotsky come il limite di una spinta grandiosa. Mario Luzi continua la sua riflessione aprendosi a quella dimensione religiosa che gli è propria: nel testo è disciolto un mondo di spiritualità e religiosità che se rinvia alla religione cristiana ecumenicamente abbraccia anche l'induismo e il buddismo, secondo una concezione metamorfica dell'esistenza intesa come processo indifferenziato. «Alla montaliana realtà avvertita nel suo ordine pazzesco e incontrollabile, Luzi giunge a contrapporre – in base a quanto sostenuto da Giancarlo Quaroni – la visione di un unicum vitale in continua metamorfosi, in cui anche l'uomo si trova immerso, e di cui è possibile forse arrivare a cogliere il senso profondo

al di là dell'apparente incontrollabilità». ¹¹ Non esiste nella vita, secondo Luzi, il 'Negativo' né il 'Positivo': l'interpretazione critica medievale, infatti, insegna a leggere a più voci, a collegare, a interpretare collettivamente ed è per questa ragione filosofica che i suoi personaggi non sono mai monolitici ma si sostanziano di un continuo flusso dialettico tra il bene e il male, tra la vita e la morte; attraverso tale dialettica, Rosales giunge alla scoperta della 'charitas' accettando la propria morte nella prospettiva di una metafisica palingenesi: «Il mistero è che la morte sia vita; che la fine sia inizio: ed è un mistero inspiegabile, che appare e si rivela in un istante e dà luce all'esistenza senza giungere alla parola piena, senza spiegare il perché della vita». ¹²

Il poeta è interessato, ovviamente, all'episodio politico ma la sua natura e i suoi gusti lo spingono verso il nocciolo esistenziale e morale dei nodi storici ai quali si avvicina: egli stigmatizza in Rosales la metafora dell'artista e in Markoff, l'arco a tutto sesto, dell'intellettuale. Se il primo rinnega il suo passato e dunque continuamente si trasforma, riacquistando una parte dell'amore che aveva inconsapevolmente dilapidato, il secondo affronta la morte sapendo di non aver fallito in vita altro che la strategia di una battaglia. Sarà così un Don Giovanni pentito a prevalere su un combattente impavido che tuttavia non crede di doversi pentire.

Mario Luzi non è un autore da leggere sul filo degli accadimenti materiali, la tragedia riposa su ciò che i

¹¹ M. LUZI, *L'alta, la cupa fiamma*, a c. di M. Cucchi e G. Raboni, Bur, Milano 2006, p. 23.

¹² A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987, p. 238.

personaggi dicono o confessano, testimoni di una desolata e pur non cieca sofferenza, sia che vadano verso una possibile catarsi o restino chiusi nella loro dura corazza di inflessibilità. Non importa dare un nome autentico a Markoff o al suo persecutore Ossip, il Kirkieff della stesura originale: il respiro della tragedia va individuato nella visione lucida e amara di quelle profondità dell'animo umano che solo il poeta può scandagliare senza perdersi negli aridi percorsi psicanalitici.

L'azione del resto è ridotta al minimo, mancano scene ad effetto, un possibile incontro tra Rosales e Markoff non avviene evitando in tal modo le suggestioni romantiche e naturalistiche dello scontro aperto di ideologia, di carattere, di ambizioni, mentre resuscitano il monologo, il colloquio interiore e si affaccia il coro, elemento caro ad Orazio Costa,¹³ rappresentato da due interventi di alta qualità lirica, ai quali forse avrebbe giovato essere proclamati da un personaggio-coro anziché piovere come voce astratta da un invisibile empireo: modernissima, la tragedia si riallaccia così alla tradizione classica.¹⁴ Rappresentarla significava compiere un lavoro minuzioso sulla parola ed è questo il merito maggiore di Orazio Costa: in una scena severa di Angelo Canevari, animata da una macchina mobile, ha condotto tutti gli attori ad un nitore espressivo eccezionale, capace di far scintillare tutti i significati, palesi e meno immediati, che pervadono le pagine di Luzi. Il regista sembra aver accolto profondamente nel suo animo, rendendole poi magistralmente sulla scena, le parole della poesia «Vola alta parola» di Luzi:

¹³ N. CACIA, *Coralità poetica di Orazio Costa*, in «La tribuna del Mezzogiorno», 25 marzo 1967.

¹⁴ P. E. POESIO, *Il rivoluzionario e il libertino*, in «Nazione», s.d.

«Vola alta, parola, cresci in profondità,/ tocca nadir e zenith della sua significazione,/ giacchè talvolta lo puoi – sogno che la cosa esclami/ nel buio della mente–/ però non separarti/ da me, non arrivare,/ ti prego, a quel celestiale appuntamento/ da sola, senza il caldo di me/ o almeno il mio ricordo, sii/ luce, non disabitata trasparenza.../ La cosa e la sua anima? o la mia e la sua sofferenza?». ¹⁵

La parola ritorna al poeta.

¹⁵ M. LUZI, *L'alta, la cupa fiamma*, Bur, Milano 2006, p. 92.

GEMISTO, L'IMPERATRICE E LEOPARDI:
DA BISANZIO A RECANATI

Angelo Fàvaro

Riescono a suscitare ancora e sempre una sincera ammirazione e uno stupore duraturo la lettura e lo studio delle opere non dichiaratamente in versi (e per tale ragione meno frequentate, secondo un'ottocentesca disposizione canonica consolidata), e meno lette di Giacomo Leopardi, perché in esse il poeta, non dicendo o cantando di sé, del proprio essere nel mondo, e dell'*uomo* titanicamente impegnato nell'eterna lotta per sussistere e resistere alle vessazioni della Natura, appare così appassionatamente intento a coltivare i propri vari e vasti interessi, gli studi, il "multiforme ingegno", da donare ancora e sempre la lezione imperitura della bellezza e della forza della conoscenza, quando è consolidata dalla costanza, dalla pazienza e dal metodo.

Tanto finemente e riccamente tessuta è la trama delle discipline e dei differenti ambiti di cui Giacomo Leopardi si occupò e che occuparono i giorni della sua vita, che anche il semplice tentativo cursorio di una superficiale definizione si diffonderebbe in elenchi di numerose pagine, con il rischio annunciato di dimenticarne alcune o non riuscire a riconoscere le 'materie' dei suoi studi. Da tale consapevolezza proviene la certezza della 'attualità', se ha un senso utilizzare questa parola in Letteratura, e della potenza eversiva del metodo negli studi e nelle connessioni inter-

disciplinari, metodo e connessioni che piacerebbe definire, in un azzardo non troppo eroico e sostenuto da prove inconfutabili, canonicamente e pedagogicamente leopardiani. È in un percorso epistemico e scientifico volto alla focalizzazione e conoscenza precisa e dettagliata di *parti* minime, a scapito, se non della conoscenza, della percezione almeno del *tutto*, in una relazione di interdipendenza necessaria di ciascuna parte, e di una ricostituzione dell'*intero*, nella propria abbagliante ed entusiasmante complessità che si consuma l'epoca presente, altro il metodo e differente la proposta di Giacomo Leopardi.

Un *exemplum*, appunto, si propone di essere il presente studio dell'abilità tutta leopardiana di tessere e intessere connessioni inter-disciplinari, in tempi e momenti differenti, sopra una disciplina, che forse, in questo lavoro, per la prima volta,¹ si prende in esame come materia di studio e di

¹ Non si è riusciti a reperire, nei numerosi testi consultati, neppure un riferimento a Leopardi studioso della cultura, della storia, della civiltà di Bisanzio. E non si ha notizia di alcun bizantinista che abbia preso in considerazione Giacomo Leopardi in relazione a siffatti studi. Afferma A. PERTUSI, nel bel volume a c. di C. M. MAZZUCCHI, *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco*, Vita e Pensiero, Milano, 2004: «La storia dello sviluppo degli studi di storia bizantina in Europa non è soltanto un capitolo della storia della filologia e della storiografia moderna, ma un capitolo anche e soprattutto della storia del pensiero umano in uno dei momenti più vivaci e più fecondi. [...] Gli inizi dell'attenzione portata dalla storiografia europea verso il mondo di Bisanzio non possono essere disgiunti da un complesso di fattori culturali, politici, spirituali e religiosi, che costituiscono nel loro insieme l'essenza stessa di quelle contrastanti correnti di pensiero, dalle quali nacque e si sviluppò l'idea di Europa moderna» pp. 3-6. Di tale profonda consapevolezza appare fornito il poeta di Recanati: in numerosi passi

riflessione in una prospettiva nuova rispetto agli studi e alla scrittura di Leopardi studioso di civiltà antiche e traduttore.

Si vuole offrire l'occasione per un viaggio in cui il tempo, le circostanze storiche e le civiltà si incontrano dialetticamente, cedendo e concendendo scambievolmente una nuova possibilità di consistere, coesistendo nel medesimo spazio, nel medesimo tempo dell' *hic* e del *nunc*: (qui ed ora, a Recanati)², si danno un appuntamento, convocati nella nostra conversazione, un saggio filosofo quasi centenario, una imperatrice potente e influente, che termina la propria vita in un convento, scegliendo la monacazione, un raffinato studioso e poeta.³

dello *Zibaldone* nei quali tratta della civiltà 'costantinopolitana', come si dimostra oltre, ciò appare in modo più che evidente.

² Il presente saggio pronunciato al convegno, svoltosi a Recanati il 6 e 7 novembre 2009, dal titolo *Leopardi all'intersezione delle discipline*, viene pubblicato e proposto in questa sede senza significativi o sostanziali mutamenti e correzioni. La revisione è parziale e redazionale. Si ringraziano il professor L. Rino Caputo e la professoressa Novella Bellucci per i preziosi suggerimenti e per l'attenta lettura critica. Necessarie si sono ritenute le numerose e talvolta complete citazioni dai testi di Leopardi a sostegno delle argomentazioni, dal momento che l'argomento è poco studiato, e sovente i passi riguardanti la civiltà bizantina analizzata e descritta dal poeta di Recanati risultano poco noti o del tutto ignoti. Si segnala, pubblicato in seguito e comunque letto, ma non strettamente funzionale al presente lavoro, il volume G. LEOPARDI, *Volgarizzamenti. 1822-1827*, edizione critica di F. D'Intino, Marsilio, Venezia 2012, pp. 71-89.

³ Se necessario si ravvisa un sostegno teorico o un 'metodo', per abusare di un lemma variabilmente chiamato in causa quando si tratti di intersezioni disciplinari, esso proviene con generosità di mezzi dalla considerazione ineludibile, per cui «bisogna avvicinarsi alla scienza, alle arti eccetera eccetera, storicamente, ripercorrendo la storia della loro vita,

Non si può continuare a negare, o peggio ignorare che: «il processo è circolare, passa dalla separazione al collegamento, dal collegamento alla separazione, e poi, dall'analisi alla sintesi, dalla sintesi all'analisi», cioè che «la conoscenza comporta nello stesso tempo separazione e interconnessione, analisi e sintesi. La nostra civiltà e di conseguenza il nostro insegnamento hanno privilegiato la separazione a scapito dell'interconnessione, l'analisi a scapito della sintesi».⁴ Dunque, non si può rinunciare ad avvalersi dello straordinario paradigma comunemente conosciuto e riconosciuto originariamente come umanistico-rinascimentale. Il ripudio di quel modello ha generato la separazione dei saperi, delle discipline, e, all'interno di ciascuna disciplina si è verificato un proliferare di altri sempre più specifici campi, fino all'estenuante ed estenuata specializzazione monodica e monistica, che conduce all'impossibilità di comunicare (mettere in comune) saperi

e non logicamente, cioè cercando di catturare qualche struttura permanente. Ci sono analogie, ma non strutture permanenti. [...] Comunque, c'è la storia – e la storia è fatta da una grande quantità di narrazioni – e c'è la pratica scientifica, che è parte della storia », P. K. FEYERABEND, *Dialogo sul metodo*, Laterza, Roma-Bari, 1993, pp. 149-150. Questo metodo di riconoscere e di seguire analogie, all'interno di una storia che è una serie di narrazioni (pur sempre Letteratura?) viene puntellato dalla ricerca: si comincia studiando qualcosa e, a mano a mano che lo studio procede, si scoprono inedite relazioni fra elementi differenti, in luoghi differenti, come in una sorta di concerto polifonico, durante il quale gli strumenti entrano improvvisamente, uno dopo l'altro, ciascuno con la propria specificità, e tuttavia è solo dall'insieme armonico che nasce il brano musicale così come frutto nell'esecuzione.

⁴ E. MORIN, *La testa ben fatta*, Raffaello Cortina, Milano 2000, pp. 18-19.

specifici con altri saperi specifici, ricostituendo in un'unità superiore la conoscenza.

Due opere differenti sono il *Discorso in proposito di una orazione greca* e il *Volgarizzamento di un'orazione di G. Gemisto Pletone in morte della imperatrice Elena Paleologina*: un discorso introduttivo cui segue la traduzione di un'orazione funebre.

L'*incipit* del *Discorso* di Leopardi premesso al volgarizzamento dell'orazione greca in morte dell'imperatrice Elena, composta da Giorgio Gemisto Pletone, è indicativo del tenore del volgarizzamento e ha una finalità esplicativa, ma si configura, altresì, come un capolavoro del genere epidittico encomiastico:⁵

Tace la fama al presente di Giorgio Gemisto Pletone costantinopolitano; non per altra causa se non che la celebrità degli uomini, siccome, si può dire, ogni cosa nostra, dipende più da fortuna che da ragione. E niuno può assicurarsi, non solo di acquistarla per merito, quantunque grande, ma acquistata eziandio che debba durargli. Certo è che Gemisto fu de' maggiori ingegni e de' più pellegrini del tempo suo, che fu il decimoquinto secolo. Visse onorato dalla patria; e poi trovatosi sopravvivere alla patria, ed al nome greco (o, come esso diceva, romano), fu accolto ed avuto caro in Italia, dove stette gran tempo e morì; ed ebbe una splendidissima riputazione in questa sua nuova patria, e medesimamente nelle altre province d'Europa, per quanto si stendeva in quei tempi lo studio delle lettere.⁶

⁵ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969, pp. 20-22.

⁶ G. LEOPARDI, *Tutte le Opere*, a c. di Walter Binni e Enrico Ghidetti, Sansoni, Firenze 1983, vol.I, p. 507. Per tutte le citazioni di brani si

Fama, fortuna, ragione sono i termini chiave dell'intero discorso introduttivo: Giorgio Gemisto Pletone fu, dunque nella considerazione di Leopardi, uomo celebre ben oltre i confini della propria patria, ma la fama non solo non dipende da alcun processo razionale, ma inoltre una volta conquistata è affidata, come tutto ciò che riguarda le azioni umane, alla fortuna, alla sorte sempre instabile e cangiante. L'ethos stoico pare dirigere la penna del poeta mentre scrive la sua introduzione. Nonostante Gemisto fosse uno dei maggiori ingegni della propria epoca, al presente, e non solo in quel primo ventennio dell'Ottocento, ma anche oggi, è pressocchè dimenticato.

Il tempo di Gemisto fu il quindicesimo secolo, informa Leopardi, che colloca il filosofo greco bizantino in Italia e in Europa, ma indica genericamente la provenienza da Costantinopoli. Leopardi sembra ignorare che egli non morì in Italia, ma vi fu portato, alcuni anni dopo, da Pandolfo Malatesta.⁷ È probabile che voglia esaltare il personaggio e renderlo più interessante, nella sintesi storica, collocandone la morte in Italia, e, desiderando accrescere il mistero nel quale

consulterà la suddetta edizione, tuttavia interessante anche la più recente stampa: GIACOMO LEOPARDI, *Discorso in proposito di una orazione greca*, a c. di Moreno Neri, in appendice: GIORGIO GEMISTO PLETONE, *Epinomide*, Raffaelli, Rimini 2003.

⁷ Su Sigismondo Pandolfo Malatesta e sull'arrivo della salma di Gemisto in Italia nel 1466, si vedano le pagine appassionate di M. NERI, *Giorgio Gemisto Pletone – De differentiis*, Raffaelli editore, Rimini, 2001, pp. 17-22. La sepoltura del filosofo bizantino è collocata in un'arca, all'esterno del *Tempio malatestiano* di Leon Battista Alberti, a Rimini.

è avvolto Pletone, per catturare l'attenzione dei lettori, non cita né ove visse né ove morì, cioè il despostato di Mistrà.⁸ È nello studio delle lettere che la fama di Pletone visse oltre l'uomo Pletone, diffondendo la sua fama in Europa.

Egli [Pletone], esaminate le religioni dei tempi suoi, riprovata la maomettana, che di quei giorni, piantata nel più bel paese di Europa, pareva come trionfante e già prossima ad ottenere il primo grado, non fu soddisfatto nè anche della cristiana. E cento anni prima della Riforma (movendosi, non per animosità ad ira, come Lutero, ma per sue considerazioni filosofiche e per discorsi politici) disegnò, intraprese e procurò in alcuni modi, ancora sperò, e non molto avanti di morire predispose, lo stabilimento di nuove credenze e di nuove pratiche religiose, più accomodate, secondo che egli pensava, ai tempi ed al bisogno delle nazioni.⁹

Procede Leopardi a presentare le ragioni della fama di Gemisto, indica, desumendo dalle considerazioni del filosofo bizantino la relatività delle confessioni monoteiste, l'insufficienza sia dell'Islam sia del Cristianesimo, religioni che, col tempo, sarebbero state entrambe sostituite da altre "pratiche religiose più accomodate ai tempi ed al bisogno delle nazioni".

Quel che rende straordinariamente interessante la figura e la personalità di Gemisto è la scrittura di testi differenti e con differenti modalità, ma con uno *stile*, che,

⁸ Su Gemisto Pletone irrinunciabile la lettura dell'ancora insuperato e completo saggio di C. M. WOODHOUSE, *George Gemistos Plethon – The last of Hellenes*, Clarendon Press, Oxford 1986, pp. 4-15; 308-321.

⁹ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. I, p. 507.

nonostante i secoli di distanza dall'età aurea della letteratura greca, appare realmente classico, nonostante il filosofo bizantino sia una figura influente nella storia della cultura dell'Europa quattrocentesca, e sia, altresì, colui che ha reso leggibile in greco il *corpus* delle opere di Platone in Occidente: egli è considerato da Giacomo come *l'ultimo dei greci della classicità*.¹⁰

Scrisse molti libri di storia, di filosofia pratica e speculativa, e di altre materie d'ogni genere: e tutti con tanta copia e gravità di sentenze, con tal sanità, con tal forza, con tal nobiltà di stile, tanta purità, tanta finezza di lingua, che, legendoli, presso che si direbbe non mancare altro a Gemisto ad essere uguale ai grandi scrittori greci, di quegli antichi, se non l'essere antico. E questo fu anco il parere dei dotti della sua nazione in quel secolo.¹¹

Leopardi dimostra di possedere una fondata competenza, in chiave diacronica, dei mutamenti linguistici e letterari nella civiltà greca: distingue esattamente il passaggio dalla cultura classica a quella cosiddetta Alessandrina o Ellenistica,¹² infine è perfettamente erudito sulla *translatio* alla complessa e raffinatissima civiltà bizantina, come ricaviamo dagli innumerevoli passi dello *Zibaldone*, ove egli si diffonde, con pervicace precisione, nelle distinzioni e nelle

¹⁰ C. M. WOODHOUSE, *George Gemistos Plethon – The last of Hellenes*, op. cit., p. X.

¹¹ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. I, p. 507.

¹² Necessaria, in tal senso, la lettura dei rilievi di S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Laterza, Bari-Roma, 1997³, p. 21, ma in tutto il volume, in numerosi passi, viene ribadito il concetto.

chiarificazioni.¹³ Quando afferma che a Gemisto non manca altro se non l'essere cronologicamente antico per essere pari ad uno scrittore greco dell'età classica, ciò sostiene nella fondata consapevolezza dello stile e della lingua greca nell'età classica e della conoscenza del greco cosiddetto bizantino.¹⁴ Il capitolo sul *Rapporto fra Leopardi e la civiltà bizantina*, nell'ambito degli studi inerenti al poeta di Recanati, è ancora tutto da scrivere, e sarebbe necessarissimo

¹³ Un documento per tutti: si rileggano le perspicue pagine del 17 maggio 1823: LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. II, pp. 684-686.

¹⁴ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. II, p. 1184, egli circa la pronuncia del greco e nello specifico di Omero dall'età ellenistica in avanti e ragionando sulle lingua greca afferma: «I Greci ad ogni modo s'ajutavano tanto quanto come i Francesi e gl'Inglesi; ed elidendo uno o più segni alfabetici nel pronunziare, non li sottraevano dalla scrittura; così le apparenze rimanevano quasi le stesse. Ma che non pronunziassero come scrivevano, n'è prova evidentissima che ogni metro ne' poeti più tardi, e peggio negli Ateniesi, ridonderebbe; nè sarebbero versi, a chi recitandoli dividesse le vocali quanto il metro desidera ne' libri Omerici: e l'esametro dell'Iliade s'accorcerebbe di più d'uno de' suoi tempi musicali, se avesse da leggersi al modo de' Bisantini, snaturando vocali, o costringendole a far da dittonghi. Però i Greci d'oggi a' quali la pronunzia letteraria venne da Costantinopoli, e serbasi nel canto della loro Chiesa, porgono le consonanti armoniosissime; ma non versi, poichè secondano accenti semplici e circonflessi, e spiriti aspri, e soavi — come che non ne aspirino mai veruno — ed apostrofi ed espedienti parecchi moltiplicatisi da que' semidigammi ideati in Alessandria, talor utili in quanto provvedono alla etimologia e alle altre faccende della grammatica. Non però è da tenerne conto in poesia, dove la guida vera alla prosodia deriva dal metro; e il metro dipendeva egli fuorchè dalla pronunzia nell'età de' poeti? Ad ogni modo i grammatici Greci sottosopra lasciarono stare i vocaboli come ve gli avevano trovati, sì che ogni lettore li proferisse o peggio o meglio a sua posta».

almeno iniziarnela la composizione, per affinare le conoscenze non solo sugli interessi e sulla versatilità dell'uomo di lettere Giacomo, ma altresì ove e in quale modo egli abbia attinto alcuni fra gli strumenti più validi, per la propria formazione linguistica, storica, filologica.

Gemisto si occupò di «storia, di filosofia pratica e speculativa, e di altre materie d'ogni genere: [...] con tanta copia e gravità di sentenze, con tal sanità, con tal forza, con tal nobiltà di stile, tanta purità, tanta finezza di lingua». Scorrendo l'*Elenco di Letture (1823-1830)* stilato da Giacomo si può verificare che nel giugno del 1823 egli annotava di aver letto, fra le varie opere erudite, e non poche greche e bizantine di differente argomento, anche: «15. *Gemisti Plethonis* Compendium Zoroastreorum et Platoniorum dogmatum. - 16. *Gemisti Plethonis* De Virtutibus. - 17. *Gemisti Plethonis* Oratio funebris in Hyponomem reginam ».¹⁵ Leopardi si era imbattuto nelle opere e nella filosofia di Gemisto sin da giovanissimo, e giova rilevare che nelle pagine della *Storia della Astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXI di Giacomo Leopardi - MDCCCXIII*, nel capitolo III, troviamo, con tutta la pertinenza e l'erudizione di cui solo il poeta di Recanati è capace, dopo una lunga serie di astronomi e matematici occidentali e orientali del XV secolo, citato il filosofo di Mistrà, cui fanno seguito tutti coloro che ne tessarono le lodi:

Demetrio Crisolora, uomo perito nella scienza astronomica; egli fu amico di Manuele Crisolora, il quale visse nel secolo XIV, come pone Fabricio; infatti

¹⁵ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. I, pp. 373-378.

Manuele scrisse a Giovanni Crisolora, a cui pure scrisse Niceforo Gregora, vissuto nel secolo XIV. Giorgio Gemisto Pletone, commemorato dal Trapezunzio, dal Card. Bessarione, da Leone Allacci, dal Giraldis, dal Gesner, da Teodoro Gaza, dal Vossio, dal Fabricio, dall'Oudin, e dal Brucker, il quale scrisse *Μηνῶν καὶ ἐτῶν τάξις καὶ ἡμερῶν ἀπαρίθμησις*, cioè *Mensium et annorum ordo et dierum recensio*.¹⁶

Si possono desumere tre elementi documentari: in primo luogo si certifica, se ce ne fosse ancora una qualche necessità, la formazione di Leopardi in ambito che oggi si definirebbe di studi bizantini, attraverso il ricorso ad autori e scrittori e scienziati provenienti dall'Impero d'Oriente, dalle origini fino alla caduta di Costantinopoli, in secondo luogo, circostanza insolita nella *Storia dell'Astronomia*, oltre a citare, fra gli studiosi di astronomia latamente intesa, Pletone, si menzionano, con dovizia di ricerche bibliografiche, espone precisamente nelle varie note, gli autori che ne hanno "commemorato" l'opera e la persona; infine si propone un'opera di Gemisto Pletone, presente nel decimo volume della *Bibliotheca graeca* di Johann Albert Fabricius.¹⁷

¹⁶ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. I, pp. 668-669.

¹⁷ L'opera del Fabricius fu lungamente consultata da Leopardi, come ha dimostrato già S. TIMPANARO, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Liski, Pisa 1969, pp. 187-188, e inoltre, per quanto attiene a Gemisto Pletone, si può congetturare che egli certamente si servì del decimo e del quattordicesimo volume: IO. ALBERTI FABRICII *Bibliotheca Graeca, sive notitia scriptorum veterum graecorum, quorumcumque monumenta integra, aut fragmenta edita extant: tum plerorumque e mss.*

Con una logica prosecuzione del ragionamento inerente alla scrittura di Pletone, da un rilievo peculiare circa lo stile e la lingua del filosofo bizantino, Leopardi coglie l'occasione, in progressivo passaggio dal *caso particolare* verso una *prassi universale*, per ribadire un principio, inerente alla *storia delle lingue classiche*, che era ben chiaro e caro a lui, da tempo: nella lingua greca, constatata il recanatese, si può rilevare e confermare una durata di ventitrè secoli da Omero a Costantino XI, al contrario di quel che è accaduto alla lingua latina: si è dimostrata più varia, quindi meno perfetta e stabile, nel suo sviluppo e con

ac deperditis, Hamburgi : sumptu Christiani Liebezeit, 1705-1728. Possiamo in sintesi riportare gli argomenti del libro decimo, citati nella nota e del quattordicesimo: «*Volumen decimum, sive reliqua partis ultimae libri 5. ubi de etymologico magno et caeteris lexicis graecis, maxime vero de scriptoribus mediae et infimae graeciae disseritur. Accedit ... Leonis Allatii diatriba de Georgiis, notulis, supplemento et indice illustrata.* »; «*Volumen decimum quartum ultimumque, quo continentur Paralipomena quaedam, et de scriptis pseudonymis atque supposititiis diatriba, postremo ad universa quatuordecim volumina index generalis. Accedunt praeter alia, Gemisti Plethonis compendium Zoroastreorum et Platoniorum, graece et latine, et Genuini Berosi chaldaei fragmenta, nec non epistolae quae feruntur sub falso Diodori Siculi nomine* »: è evidente che in questo volume Leopardi reperì anche il “Compendio zoroastro” di Pletone citato nell’elenco di letture. Altre informazioni poté desumere dai testi di Leone Allacci, citato egualmente nella sua nota. Sulla *Bibliotheca Graeca e Latina* del Fabricius nella biblioteca paterna si veda anche TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, op. cit., pp. 8-9.

numerosi pervertimenti e mutamenti, provocati dalla conseguente derivazione delle lingue romanze.¹⁸

¹⁸ « Ma tornando al proposito nostro, siccome la Grecia, in tutta la storia conosciuta, è la nazione che per più lungo tempo ha conservato una civiltà, così la lingua greca illustre è di tutte le lingue illustri conosciute nella storia antica o moderna, quella che ha durato più lungo tempo. Sebbene nei secoli bassi la civiltà greca fosse in gran decadenza, e similmente e proporzionatamente la lingua greca illustre, nondimeno la Grecia non divenne assolutamente barbara, se non dopo la presa di Costantinopoli, conservandosi almeno qualche parte della civiltà greca, se non altro, nella Corte di Bisanzio finchè questa durò. E fino a questo medesimo termine durò ancora la lingua greca illustre, in maniera che gli scrittori greci di questi ultimi tempi, come Teofilatto e quei della Storia Bizantina, sono per la più parte intelligibili e piani senz'altro particolare studio, a tutti quelli che intendono Omero ed Erodoto. Di modo che la lingua greca illustre durò sempre una e sempre quella, per 23 secoli, cioè da Omero fino all'ultimo imperatore greco. Durata maravigliosa: ma tale altresì fu quella della greca civiltà. Perchè la Grecia per niuna circostanza di tempi non divenne mai interamente barbara finchè non fu tutta suddita de' turchi; nè mai per tutto l'intervallo de' secoli antecedenti fu priva di letteratura, neanche ne' peggiori secoli, come si può vedere, considerando anche solamente la Biblioteca di Fozio scritta nel nono secolo, e le varie opere di Tzetze scritte nel 12.^o oltre il Violario d'Eudocia Augusta, il Lessico di Suida ec. opere che in niun'altra parte del mondo fuor della parte greca, quando pur fossero state tradotte nelle rispettive lingue, si sarebbero a quei tempi sapute neppure intendere, non che comporne delle simili. La lingua illustre latina nata tanto più tardi, tanto più presto morì, perchè la civiltà italiana e quella di tutta l'Europa latina per diverse circostanze finì pochissimi secoli dopo nata. Già quando Costantino trasportò la corte in Bisanzio, la Grecia vinceva d'assai e per civiltà e per letteratura il mondo latino, e massimamente l'Italia. E forse questa fu una delle cagioni che indussero Costantino a quel traslocamento, il quale fu poi un'altra circostanza che contribuì a mantenere la civiltà in Grecia, e seco la lingua illustre (coltivata poi da Temistio, da Libanio, da Giuliano imperatore da Giamblico, da Gregorio, da Basilio ben superiori in gremità

Io noto che la letteratura greca, oltre che nella eccellenza degli originali non fu inferiore ad alcun'altra, nella felicità delle imitazioni fu di lunghissimo intervallo superiore a tutte. Vedesi questa cosa già ne' più antichi, voglio dir più vicini di tempo agli autori imitati: in Dionigi d'Alicarnasso, in Diodoro, in Filone: vedesi negli scrittori del secolo degli Antonini, in Arriano massimamente e in Luciano: tutti, quanto alla lingua e allo stile, imitatori, che parvero poi degni d'imitazione essi medesimi [...]. Perocchè la letteratura greca non vince solamente le altre nella bontà come ho detto, delle imitazioni: ma nel numero altresì di esse, dico delle buone e delle classiche, soprastà di gran lunga. Finalmente, in sullo stesso spirare, ella ebbe in Gemisto uno che nell'esprimere la lingua e lo stile dei migliori antichi riuscì felice in guisa, che alcune volte superò, almeno per sentimento mio, qualsivoglia anco di quegli altri detti di sopra. Certo che nessuno mai nè Latino nè Italiano nostro fu tanto simile agli antichi della sua lingua, per molto ingegno che avesse, e per diligenza e studio che adoperasse, quanto fu Gemisto ai principi della letteratura patria. Veramente è cosa mirabile questa

a quello che furono in latinità Girolamo, Agostino, Ambrogio, Gregorio e Leone Papi, Ammiano, Boezio), ed aiutò la corruzione ed estinzione della civiltà e della lingua illustre latina, massime in Italia, dove mancò affatto una corte latina. La quale per poco tempo fu nelle Gallie, e vi produsse Sidonio e Pacato e gli altri nobili letterati di que' tempi, e fece per allora quella provincia superiore senza comparazione per latinità, letteratura e civiltà alla stessa Italia che le avea compartite alle Gallie. Finchè le conquiste fatte dai Barbari distrussero affatto e la civiltà e la lingua illustre in tutta l'Europa latina»: la lunga riflessione da manuale di *storia della lingua greca e latina* o di *storia delle lingue classiche* è formulata da LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. II, pp. 685, alla data del 17 maggio 1823.

nazione greca, che per ispazio d'intorno a ventiquattro secoli, senza alcuno intervallo, fu nella civiltà e nelle lettere, il più del tempo, sovrana e senza pari al mondo, non mai superata: conquistando, propagò l'una e l'altre nell'Asia e nell'Africa; conquistata, le comunicò agli altri popoli dell'Europa. E in tredici secoli, le mantenne per lo più fiorite, sempre quasi incorrotte; per gli altri undici, le conservò essa sola nel mondo barbaro, e dimentico di ogni buona dottrina.¹⁹

Quando la Grecia conquistò riuscì a comunicare e diffondere la propria civiltà in Asia e in Africa, quando fu conquistata si affermò 'orazianamente' in Europa: con preziosissima sintesi Leopardi ripercorre la *storia della civiltà e della lingua greca* fino al III secolo d.C., attraverso i suoi autori più rappresentativi, prosegue rilevando che Gemisto, nel momento in cui siffatta lingua e cultura erano sul punto di "spirare", fu scrittore in grado di superare anche i massimi rappresentanti di quella lingua e di quella cultura, tanto quanto mai nessuno poté né nella lingua e cultura latina, né con la civiltà italiana. La lingua greca rappresenta un paradigma di resistenza e persistenza linguistica e soprattutto culturale. Gemisto Pletone a sua volta è il rappresentante più completo, secondo il "sentimento" e le cognizioni di Leopardi, di questa resistenza e persistenza.

Il discorso introduttivo al volgarizzamento si fa storico: nel raffronto fra i crociati e i bizantini non si può non rimarcare come i primi fossero rozzi e barbari, al contrario degli altri si riconosce che la civiltà era nota in tutto l'occidente per la raffinatezza e per la bellezza. Si

¹⁹ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. I, p. 508.

raggiungono toni commoventi, quando si evoca l'immagine della fiamma che emana la sua luce più splendente quando sta per spegnersi.

All'ultimo, già vicina a sottentrare ad un giogo barbaro, e perdere il nome e, per dir così, la vita, parve che a modo di una fiamma, spegnendosi, gittasse una maggior luce: produsse ingegni nobilissimi, degni di molto migliori tempi: e caduta, fuggendo dalla sua rovina molti di essi a diverse parti, un'altra volta fu all'Europa, e però al mondo, maestra di civiltà e di lettere.²⁰

Costantinopoli è destinata a cadere nelle mani di Maometto II, tuttavia, come in un ideale passaggio del testimone della sua civiltà e della sua cultura, ella non perirà completamente in grazia di quel suo magistero diffuso in tutta l'Europa, che è come dire -per Leopardi- in tutto il mondo. Ancora, in una pagina del 1823 nello *Zibaldone*, la cui lettura appare irrinunciabile in questa sede, a dimostrare non solo la competenza di Leopardi in ambito storico-politico, ma soprattutto per quanto attiene alla civiltà bizantina, troviamo la più chiara spiegazione del passo in precedenza riportato dal *discorso introduttivo*:

Da quello che si legge nell'epistola di Antonio Eparco a Filippo Melantone [...], si raccoglie che in verità il gabinetto ottomanno mirasse a soggettarsi l'Europa, non tanto per diffondere la religione di Maometto, [...] quanto per propagare il proprio imperio, e non tanto odiando gli altri principi e regni europei come Cristiani,

²⁰ *Ibidem*, p. 508.

quanto appetendoli come materia di conquista. [...] Nè poteva essere spenta la memoria e il terrore di quando, non più che un secolo addietro, quella nazione tartara, dopo le tante imprese e conquiste e progressi fatti per sì lungo tempo nell'Asia, presa Costantinopoli, antichissima sede del greco impero, e distrutto l'ultimo avanzo della potenza romana, aveva finalmente piantato nell'Europa risorgente alla civiltà, un trono barbaro, una lingua e un popolo Asiatico [...], oltre una religione diversa dalla Cristiana [...]; ed aveva imposto il giogo della schiavitù orientale alla più colta nazione che fosse in quei tempi, come apparve dai tanti esuli, secondo quel tempo, dottissimi, che fuggendo la turca tirannide, si erano sparsi per le altre parti d'Europa, portando i greci codici, e la greca letteratura, e rendendo comune e proprio di quel secolo più che d'ogni altro, lo studio ed anche l'uso della greca lingua nelle scuole e fra' letterati d'Italia, di Francia e di Germania, ed aiutando universalmente il progresso delle rinate lettere [...] (15. Agosto. Assunzione di Maria Vergine Santissima. 1823.).²¹

Leopardi delinea sapientemente e precisamente un fenomeno storico e culturale: l'inizio di una nuova epoca, quella della rinascita delle lettere (del Rinascimento appunto) ha inizio dall'arrivo in Europa di quei greci, provenienti, con le opere in lingua greca, da Costantinopoli, dopo la caduta della città. Con altre parole, nel nostro tempo, Agostino Pertusi ha esattamente dimostrato che:

²¹ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. II, p. 794.

Il contatto con il mondo culturale costantinopolitano si verificò [...] quando vennero in Italia i primi dotti bizantini: Manuele Crisolora, Giovanni Argiropulo, Demetrio Calcondile, Giorgio Gemisto Pletone, Teodoro Gaza, il card. Bessarione, Jano e Costantino Lascaris e tanti altri più o meno illustri personaggi greci del maturo Quattrocento. Soprattutto dopo la caduta di Costantinopoli le ricerche dei nostri umanisti non si volgono più solo verso gli autori classici, ma anche verso gli autori bizantini.²²

Giorgio Gemisto Pletone, non lo si ripeterà mai in modo sufficientemente persuasivo, anche se con le autorevoli parole di Leopardi, fu fra queglii «ingegni nobilissimi, degni di molto migliori tempi» che rese la cultura greca «un'altra volta all'Europa, e però [perciò] al mondo, maestra di civiltà e di lettere».

L'orazione di Gemisto Pletone in morte dell'imperatrice Elena tratta dell'immortalità dell'anima, secondo la filosofia platonica e neoplatonica, perciò l'occasione esterna è l'elogio funebre della donna, ma il principio ispiratore del testo risiede nella necessità di ribadire, ancora, in un constesto ufficiale, la filosofia accolta e seguita dal filosofo bizantino, e, secondo Leopardi, si deve considerare un esempio di eleganza e della peculiare distinzione letteraria dell'autore e, inoltre, più propriamente delle teorie precedentemente esposte nello *Zibaldone*, circa la persistenza e resistenza della lingua e dunque della civiltà greca:

²² PERTUSI, *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco*, op. cit., p. 9.

Questa orazione discorre principalmente dell'immortalità dell'anima con occasione di lodare l'imperatrice Elena o Irene, morta poco innanzi, stata figliuola di Costantino Dragasi duca di una parte della Macedonia, e moglie di Emanuel Paleologo imperatore d'Oriente: la quale in sull'estremo della sua vita, prendendo abito di monaca, cangiò il proprio nome in quello d'Ipomone, che a noi sonerebbe Pazienza. Fu questa scrittura di Gemisto menzionata da Leone Allacci e da altri eruditi; e trovasi scritta a penna in più biblioteche d'Europa. A questi anni passati, in Venezia, due chiarissimi Greci, il Mustoxidi e lo Scinà, li pubblicarono in istampa. Nè insino a ora è comparsa, ch'io sappia, in alcun'altra lingua che la nativa. Io l'ho ridotta in italiano, parte diletto dalla sua bellezza, e parte movendomi il desiderio di suscitare la memoria di quel raro ingegno, e di porgere ai presenti Italiani un saggio del suo scrivere.²³

Dalla pubblicazione del testo greco, effettuata dal Mustoxidi e dallo Scinà, grazie alla “riduzione in italiano” di Leopardi è ormai possibile, per gli italiani non solo ricordare nuovamente “quel raro ingegno”, ma, azione ben più significativa, avere la possibilità di leggere e conoscere, seppure limitatamente ad un solo testo, lo stile di Giorgio Gemisto Pletone. Leopardi traduce un'operetta minore di un filosofo bizantino per consentire finalmente agli italiani di poter apprendere uno stile, conoscere un autore ormai quasi ignoto ai suoi tempi, confermare le sue teorie sulla persistenza della lingua greca nel corso della sua lunga storia, meno per il significato in sé dell'orazione sull'immortalità dell'anima, e più invece per riflettere sulla

²³ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. I, p. 508.

sorte degli uomini, anche attraverso la vicenda di Gemisto e di Ipomone.

Numerosi sono personaggi di quella *commedia umana* di cui Giacomo conosce le vicende e per cui si volge a delineare il complesso intreccio: a Gemisto Pletone viene richiesto dall'Imperatore di Costantinopoli Costantino XI di comporre un'orazione per la morte dell'amata madre, l'Imperatrice Elena Dragaš. La donna, figlia di Costantino Dragaš, principe serbo di Serrai,²⁴ aveva sposato Manuele II Paleologo, con una sfarzosa cerimonia, l'11 febbraio 1392.²⁵ Elena e Manuele ebbero otto figli legittimi: il primogenito fu Giovanni VIII. Suscita un'emozionata ammirazione, ancora oggi, la famiglia imperiale, con l'Imperatore Manuele, sua moglie Elena, e i tre figli Giovanni VIII, Teodoro II, Andronico, raffigurata in un codice bizantino, contenente le opere di Dionigi l'Areopagita, donato da Manuele II all'abbazia di Saint Denis nel 1408.²⁶ Non è questo il luogo né il tempo di ripercorrere le imprese di Manuele II, ma è invece essenziale rilevare che Elena fu l'unica imperatrice di

²⁴ J. J. NORWICH, *BISANZIO. Splendore e decadenza di un impero (330-1453)*, Mondadori, Milano 2000, pp. 391-404.

²⁵ I. DJURIC, *Il crepuscolo di Bisanzio : i tempi di Giovanni VIII Paleologo (1392-1448)*, Donzelli, Roma 1995, pp. 28-30.

²⁶ A. CUTLER, J. NESBITT, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, Utet, Torino, 1986, p. 321: «otto anni prima Manuele era giunto a Parigi durante un viaggio in Occidente intrapreso per cercare aiuti contro i Turchi ottomani. [...] Egli aveva discusso questioni dottrinali a Saint Denis; ora dopo che i Turchi erano stati fermati dal mongolo Timur (Tamerlano) mandava all'abbazia una copia delle opere di San Dionysios (cioè Saint Denis) decorata con un'immagine della famiglia imperiale sotto la protezione della Madre di Dio e di suo figlio ». Oggi il codice è conservato al Louvre.

Bisanzio proveniente dalla Serbia, e che a Bisanzio trascorse una lunga vita e costantemente impegnata: sposa di un uomo dotto e madre degli ultimi due imperatori dell'Impero romano d'Oriente, Giovanni VIII appunto (dal 1425 al 1448, anno in cui morì), e il fratello Costantino XI (ultimo imperatore, regnò dal 1449 fino alla morte, avvenuta tragicamente nella presa di Costantinopoli, il 29 maggio 1453).

Ella fu donna stimata e potente,²⁷ e così come il suo sposo Manuele II, che morì divenuto monaco Matteo, lasciando il potere al figlio Giovanni VIII, *basileus* e *autocrator* dei Romani,²⁸ anch'ella finì i suoi giorni, molti anni dopo, il 23 marzo 1450, in un monastero, monaca, con il nome di Ipomone.

In un momento cruciale per la storia di Costantinopoli, e per la storia dell'Occidente, segnato dal concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439, in cui si stabilì di riunire le chiese separate (dal 1054) d'Oriente e d'Occidente,

²⁷ «Più la presenza di Elena presso i bizantini si prolungava e più ella assumeva importanza nella vita pubblica [...]. Durante il regno indipendente di Giovanni, le parole e i suggerimenti di Elena ebbero più volte un peso considerevole sull'opinione pubblica o sulle decisioni dell'autocrate. [...] Ella esercitò pari influenza anche sull'altro figlio favorito. [...] Elena Dragaš è stata argomento di più testi letterari ad opera di illustri e variamente pregevoli autori del suo tempo [...]. Tra i panegiristi imperiali, Giorgio Gemisto Pletone ricorse con la sua consueta concretezza, a tutto il suo sapere per spiegare e giustificare l'origine etnica di Elena»: DJURIC, *Il crepuscolo di Bisanzio : i tempi di Giovanni VIII Paleologo (1392-1448)*, op.cit., pp. 35-37.

²⁸ AA.VV., *Storia del Mondo Medievale, I Paleologi*, Cambridge University press, Garzanti, vol. III, capitolo XV, p. 611.

Giovanni VIII, Giorgio Gemisto Pletone ed Elena si trovarono su fronti differenti, con la medesima influenza. Se Giovanni VIII desidera ardentemene risolvere il problema antiunionista, per la salvezza di Costantinopoli, attraverso l'appoggio del papa Eugenio IV, e di conseguenza dei principi cristiani occidentali, contro i Turchi, e a tal fine giunge personalmente in Italia, con un seguito di oltre settecento fra patriarchi, dotti e saggi teologi bizantini, dignitari, e numerosi manoscritti greci; Giorgio Gemisto Pletone partecipa al concilio ecumenico, ovviamente soddisfacendo alle richieste dell'imperatore, ma con l'intento di promulgare le proprie teorie filosofiche, tanto che famoso divenne il suo discorso *De Differentiis*, sulle differenze fra Platone e Aristotele;²⁹ Elena, che aveva avuto un ruolo attivo e influente nel governo di Giovanni VIII sin dal 1430, in tutte le decisioni che precedettero il viaggio in Occidente, è associata alla reggenza dell'impero, affidata al fratello di Giovanni VIII, Costantino, nel 1437, quando parte la delegazione da Bisanzio alla volta di Venezia, per raggiungere il concilio unionista, prima a Ferrara e poi a Firenze. Al ritorno della delegazione greca dal concilio,

²⁹ Nella sterminata bibliografia sull'argomento, essenziali sul concilio di Ferrara-Firenze: *Ferrara e il Concilio – 1438-1439, Atti del Convegno di Studi nel 550° anniversario del concilio dell'unione delle due chiese d'Oriente e d'Occidente*, a c. di Patrizia Castelli, Università degli Studi di Ferrara, 1992, specialmente l'articolo di Marco Bertozzi, *Il convito di Ferrara. Giorgio Gemisto Pletone e il mito del paganesimo antico ai tempi del concilio*, pp. 133-141. Ed ancora fondamentale rimane JOSEPH GILL, *Il concilio di Firenze*, Sansoni, Firenze, 1967. Si leggano anche fra le belle pagine del volume *L'enigma di Piero*, di S. RONCHEY, Rizzoli, Milano 2006, alcune inerenti il filosofo di Mistrà, pp. 165-170.

conclusosi nella cattedrale di Firenze, con la lettura della bolla di decreto dell'unione *Laetentur Caeli*, il 6 luglio 1439, da parte del papa Eugenio IV, pronunciata invece in greco in Santa Sofia, soltanto il 12 dicembre 1452, ella fino alla morte indusse i figli ad assumere un atteggiamento tollerante verso gli antiunionisti:

Il *basileus* non era legato a Elena soltanto da vincoli parentali, ma dal ruolo che ella teneva nella vita politica di Bisanzio, scossa da problemi religiosi e da laceranti conflitti familiari. L'affetto materno di Elena non era diretto solo verso Giovanni VIII, bensì, e sembra con ancora maggiore intensità, anche verso Costantino, l'altro suo figlio favorito.³⁰

A tal punto Costantino ricambiò l'affettuosa stima materna che non solo prese l'appellativo di Dragastes, ma le consentì di agire come co-imperatrice, e alla sua morte le fece dedicare un'orazione funebre, composta dal massimo intellettuale bizantino dei suoi tempi. È significativo e difficilmente comprensibile, al contempo, rilevare il comportamento dell'imperatrice Elena, ormai monaca, Ipomone, che, dopo la morte del figlio Imperatore Giovanni VIII (il 31 ottobre, alle ore 10.00), ne fece seppellire il corpo nella tomba di famiglia dei Paleologi, nel monastero del *Pantokrator*, nel sepolcro della sua terza sposa, Maria Comnena di Trebisonda, senza che le autorità ecclesiastiche antiunioniste, fra cui Elena stessa, compissero i riti funebri e «al momento della liturgia l'imperatrice madre [...] vietò

³⁰ DJURIC, *Il crepuscolo di Bisanzio : i tempi di Giovanni VIII Paleologo (1392-1448)*, op.cit., pp. 151-153.

che il nome di Giovanni fosse pronunciato accanto a quelli degli altri imperatori». ³¹ Giorgio Gemisto Pletone, benchè avesse partecipato attivamente, con ruoli di rilievo istituzionale, al concilio ecumenico di Ferrara-Firenze e anche se a conoscenza delle intenzioni dell'Imperatrice Elena nei confronti sia della causa unionista sia del figlio morto Giovanni VIII, non ricusò di comporre per lei l'orazione funebre, e ciò si può ragionevolmente presumere per almeno quattro ragioni: in primo luogo egli fu spesso consultato dagli Imperatori e dai Despoti e per loro scrisse testi di varia natura, e nella sua produzione appare evidente che la filosofia non fu meno importante della politica, ³² e che il nuovo imperatore chiedesse a lui personalmente la composizione di un'opera ufficiale dimostrava che teneva in gran pregio la persona di Pletone; in secondo luogo egli non avrebbe mai perso un'occasione così importante e pubblica, benchè ormai quasi centenario, per esporre nuovamente le proprie teorie filosofiche e platoniche circa l'immortalità dell'anima; inoltre non si devono dimenticare i doveri di riconoscenza nei confronti di Costantino XI, che aveva consentito al vecchio Pletone e ai suoi figli i privilegi territoriali assegnatigli dal precedente imperatore; ³³ infine sebbene Pletone avesse preso parte attivamente al concilio unionista, tuttavia si può credere che egli fosse poco meno che indifferente agli scrupoli e ai problemi dell'ortodossia

³¹ *Ibidem*, p. 219.

³² WOODHOUSE, *George Gemistos Plethon – The last of Hellenes*, Clarendon Press – Oxford 1986, pp. 87-89.

³³ *Ibidem*, p. 309.

della chiesa d'oriente, e invece molto più impegnato nelle proprie speculazioni neoplatoniche e neopagane.³⁴

Se, fra molte, almeno alcune evidenti ragioni si sono prodotte a giustificazione della scelta di Pletone di comporre un'orazione funebre per l'ultima imperatrice di Bisanzio, meno completamente evidente appare la scelta di Leopardi di tradurre siffatto testo nel 1826.

Rileggendo gli appunti dello *Zibaldone*, si scopre invariabilmente che l'interesse di Leopardi per il mondo bizantino si sviluppa sin dai primi anni di studio, ma si certifica fra il 1813, anno in cui completa la *Storia dell'Astronomia*, e il 1823, con una competente riflessione storico-politica e letteraria variamente condotta nel 1821, da cui si attesta compiutamente la formazione di Leopardi, che spazia dagli eventi del concilio di Ferrara-Firenze, alla caduta di Costantinopoli, fino alla situazione a lui contemporanea della cultura e civiltà greca. Prova di ciò si consideri attentamente la complessa e necessaria dissertazione storica, religiosa ed etno-antropologica sulla comparazione fra le civiltà greca e latina:

Non si sa che i costumi de' romani passassero ai greci neppur dopo Costantino. Dico, non questo o quel costume, ma la specie e la forma generale de' costumi, come quella che da' greci passò realmente a' romani, e da' francesi agl'italiani principalmente, e agli altri popoli civili proporzionatamente. Da che i costumi de' greci furono formati, essi li comunicarono agli altri, ma non li

³⁴ Su Gemisto Pletone neopagano, fra gli altri, si consulti il denso saggio di M. NERI, *Giorgio Gemisto Pletone – De differentiis*, Raffaelli editore, Rimini 2001, pp. 33-61.

ricevettero mai più da nessuno. Quindi la sì lunga incorruttibilità della loro lingua, e la sua durata fino al presente. La tenacità che i greci ebbero sempre per le cose loro, e l'amore esclusivo che portarono e portano alla loro nazione, e a' loro nazionali, è maravigliosa. Ho udito di alcune colonie greche ancora sussistenti in Corsica e in Sicilia, dove i coloni parlano ancora il greco, conservano i costumi greci, e non hanno stretta società se non fra loro, benchè abitino in mezzo a un paese di nazione diversa, e sieno soggetti a un governo forestiero. Le relazioni de' viaggiatori intorno alla Grecia, ed agli altri paesi abitati da greci, confermano questa invincibile tenacità. Dove si trovano greci cattolici e scismatici, insieme con altri cattolici, i greci cattolici, malgrado il divieto della loro religione, de' loro vescovi (per lo più forestieri), e l'impero che queste cose hanno sulla loro opinione, vogliono piuttosto congiungersi in matrimonio ec. co' loro nazionali scismatici che co' cattolici forestieri, fanno stretta alleanza fra loro, e spesso declinano dall'una all'altra religione. Si potrebbe riferire a questa osservazione il cattivo esito de' tanti negoziati fatti al tempo del Concilio di Firenze, per sottomettere la Chiesa greca alla latina, e indurla a riconoscere un'autorità forestiera. È noto che mentre il rito latino si stabiliva in quasi tutto il resto del Cristianesimo, il rito greco, e in esso la lingua greca conservavasi e conservasi in tutta la Chiesa greca comunicante, in qualunque paese ella sia. E son pur noti i privilegi della Chiesa greca Cattolica, e la specie d'indipendenza che gli è accordata, e la renitenza ch'ella suole opporre a quella stessa parte di dominio che la Chiesa latina conserva su di lei.

E non è maraviglioso lo stato presente dei greci? Non si distinguono più le razze gote, longobarde ec. dalle italiane, nè le franche dalle celtiche o romane, nè le moresche dalle spagnuole. Le lingue sono pur confuse in questi paesi ec. Non si discernono mai gli Arabi da'

Persiani nella Persia, la religione Araba v'è stabilita universalmente, la lingua Persiana tutta mista d'arabesco. Le razze e le costumanze tartare si vengono di mano in mano confondendo nella China colle razze e costumanze cinesi. Ma i greci non sono divenuti mai turchi, nè i turchi greci. Due religioni, due lingue, due maniere di costumi e di usanze, d'inclinazioni e di carattere ec. due nazioni insomma totalmente difforni convivono in un paese dove l'una è tuttavia forestiera benchè signora, l'altra ancora indigena benchè schiava. E se i costumi greci, e quindi la lingua sono cambiati da quelli di prima, questo cambiamento deriva piuttosto dal tempo, e da altre circostanze inevitabilmente alteranti, che dal commercio giornaliero con una nazione straniera. La presente modificazione de' costumi e dell'indole greca, è quasi affatto indipendente da' costumi e dall'indole turca: e il tempo le ha piuttosto levato che aggiunto nulla. L'odierna rivoluzione della Grecia, alla quale prendono parte i greci di quasi tutti i paesi i più segregati; la quale ha riunito una nazione schiava in maniera da renderla formidabile ec. ec. dimostra qual sia lo spirito nazionale dei greci, la ricordanza e la tenacità delle cose loro, l'unione singolarissima fra gl'individui di un popolo schiavo, l'odio che portano a quello straniero con cui e sotto cui vivono da sì gran tempo, l'odio nazionale insomma inseparabile dall'amor nazionale, e fonte di vita.³⁵

Qualche mese prima aveva affermato, dimostrando ancora la propria competenza circa il concilio di Ferrara-Firenze e dando prova di conoscere gli avvenimenti che condussero a quel concilio negli ultimi anni dell'impero di Bisanzio:

³⁵ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. II, p. 448.

La cognizione stessa che i greci di qualunque tempo, ebbero de' padri e teologi latini ec. soli scrittori latini ch'essi conoscessero, non fu (se non forse ne' più barbari secoli di mezzo) paragonabile a quella che ebbero i latini dei padri, ed autori ecclesiastici greci, massime nei primi secoli del cristianesimo, e negli ultimi anni dell'impero greco (Andrès, loc. cit. da me p. 1023. t. 3. p. 55.), quando la dimostrarono principalmente in occasione del Concilio di Firenze. (ivi) (9. Maggio 1821.).³⁶

Inoltre, in un altro lungo pensiero (alla fine di aprile del 1821), che si configura come riflessione per un vero e proprio saggio, Leopardi indossa ancora una volta le vesti dello storico e dimostra la continuità e la durata persistente della lingua greca, durante i numerosi secoli della propria esistenza, rievocando paradigmaticamente Pletone e il suo stile, e propone come *exemplum* insuperato e insuperabile la civiltà bizantina erudita e filologicamente avanzata, confrontandola con quella coeva latina:

L'erudizione e la filologia non si spensero mai nella Grecia, mentre erano ignotissime in Italia; anzi nella Grecia essendo subentrate alle altre buone e grandi discipline, durarono tanto che la loro letteratura sebbene spenta già molto innanzi, quanto al fare, non si spense mai quanto alla memoria, alla cognizione e allo studio, fino alla caduta totale dell'impero greco. Ciò si vede primieramente da' loro scrittori de' bassi tempi, in molti de' quali anzi in quasi tutti (mentre in Italia il latino scritto non era più riconoscibile, e nessuno sognava d'imitare i loro antichi) la lingua greca, sebbene

³⁶ ID., p. 298.

imbarbarita, conserva però visibilissime le sue proprie sembianze: ed in parecchi è scritta con bastante purità, e si riconosce evidentemente in alcuni di loro l'imitazione e lo studio de' loro classici e quanto alla lingua e quanto allo stile; sebbene degenerante l'una e l'altro nel sofistico, il che non toglie la purità quanto alla lingua. Arrivo a dire che in taluni di loro, e ciò fino agli ultimissimi anni dell'impero greco, si trova perfino una certa notevole eleganza e di lingua e di stile. In Gemisto è maravigliosa l'una e l'altra. Tolti alcuni piccoli erroruzzi di lingua (non tali che sieno manifesti se non ai dottissimi) le sue opere o molte di loro si possono sicuramente paragonare e mettere con quanto ha di più bello la più classica letteratura greca e il suo miglior secolo. Oltre a ciò l'erudizione e la dottrina filologica, e lo studio de' classici è manifesto negli scrittori greci più recenti, a differenza de' latini. Gli antichi classici, e singolarmente Omero, benchè il più antico di tutti, non lasciarono mai di esser citati negli scritti greci, finchè la Grecia ebbe chi scrivesse. E vi si alludeva spessissimo ec. Non domanderò ora qual uomo latino nel terzo secolo si possa paragonare a un Longino o a un Porfirio. Non chiederò che mi si mostri nel nono secolo, anzi in tutto lo spazio che corse dopo il 2.do secolo fino al 14.mo, un latino, non dico uguale, ma somigliante di lontano a Fozio, uomo nei pregi della lingua e dello stile non dissimile dagli antichi [...].

Secondariamente la mia proposizione apparisce da quei greci che vennero in Italia nel trecento, e dopo la caduta dell'impero greco, nel quattrocento. E mentre in Italia si risuscitavano gli antichi scrittori latini che giacevano sepolti e dimenticati da tanto tempo nella loro medesima patria, i greci portavano qua il loro Omero, il loro Platone e gli altri antichi, non come risorti o disseppeiliti fra loro, ma come sempre vissuti. Della erudizione e dottrina di quei greci, delle cose che fecero in Italia, delle cognizioni

che introdussero, delle opere che scrissero, parte in greco, ed alcune proprio eleganti; parte in latino, riducendosi allora finalmente per la prima volta ad usare il linguaggio de' loro antichi e già distrutti vincitori; essendo cose notissime, non accade se non accennarle. (29. Aprile. 1821.).³⁷

Propriamente nella lettura di tale brano, in correlazione complementare e complanare con i precedenti riportati, si può cogliere con quale e quanta consapevolezza dei processi storico letterari, che oggi si suole definire di lunga durata, Leopardi delinei il passaggio dalla civiltà del Medioevo all'Umanesimo, iniziato propriamente con quel disseppellimento degli antichi scrittori latini e con l'arrivo dei greci in Italia, che portarono con sé, nei numerosi codici e nelle loro argute riflessioni, i loro antichi scrittori avviando la nascita della modernità europea.³⁸ Ed in Pletone egli

³⁷ ID., pp. 289-290.

³⁸ Mi è già accaduto di delineare con maggiore spazio questo fenomeno, si veda A. FÀVARO, *Le radici italiane dell'Europa moderna*, in «Comuni d'Europa», periodico internazionale dell'Aiccre, Anno LV, n.22, nuova serie, aprile 2009, pp. 65-74, in particolare: «Numerosi sono gli avvenimenti storici, politici, sociali, che portano alla definizione della modernità dall'“autunno del Medioevo”»: si rifletta su due date esemplari: il 1453 ed il 1492. In questo 1453 contemporaneamente i Turchi conquistano Costantinopoli, e giungono in Italia, dopo l'esperienza del concilio di Ferrara (1438) e di Firenze (1439), grandi maestri e studiosi bizantini: Manuele Crisolora, Giorgio Gemisto Pletone, Giorgio Trapezunzio, Giorgio Scholaris, Teodoro Gaza, Giovanni Argiropulo, Giovanni Bessarione, i quali portano con loro non solo i fondamenti della civiltà greca bizantina, ma anche manoscritti preziosi e testi esemplari della cultura greca classica; nello stesso 1453, la conclusione della Guerra dei Cent'anni dà luogo al definirsi delle monarchie nazionali in Europa,

riconosce ed ammira l'“eleganza e di lingua e di stile”, ben sei anni prima di concedersi il piacere di tradurlo.

Due potrebbero ravvisarsi, allora, come cause esterne del volgarizzamento: 1. la lettura del testo pubblicato da parte del Mustoxidi e dello Scinà, così come Leopardi stesso afferma in una pagina del 1826, proprio mentre attendeva al volgarizzamento:

Circa la stima che gli antichi facevano della felicità, e il contarla come una delle principali doti dei loro eroi, e come soggetto principalissimo di lode, è curioso vedere come Giorgio Gemisto Pletone, nella sua breve ed elegantissima orazione in morte della imperatrice Elena, poi fatta monaca e detta Ipomone, pubblicata da Mustoxidi e Scinà nella loro *συλλογή ἑλληνικῶν ἀνεκδότων, τετράδιον*, cioè quaderno, γ', imitando nelle

con la conseguente frammentazione in principati e signorie della penisola. Fra il 1453 ed il 1492 si assiste alla scoperta della stampa, alla nascita e diffusione delle banche e dei titoli di credito, la finanza si ‘europeizza’, e ai viaggi di indagine geografica in Africa e nell’oceano Atlantico, e ad una serie di fenomeni sociali e politici di straordinaria portata in Europa. Così fino alla fine del Cinquecento si procede ininterrottamente con: il ‘Sacco di Roma’, nel 1527, le inquietudini religiose, Riforma e Controriforma, l’egemonia francese e spagnola, fino al trattato di Cataeau Cambrésis nel 1559, per completare, in modo sostanzialmente cursorio, il quadro della modernità in Europa. L’età umanistico-rinascimentale sonda i prodromi della modernità attraverso un duplice movimento paradossale: mentre il pensiero e la conoscenza si planetarizzano, de-marginalizzandosi, gli Stati nazionali, nel distinguersi e ordinarsi singolarmente, si cominciano a definire e confinare, attraverso un serrato e chiaramente individuabile tracciato geopolitico». Si consulti come essenziale riferimento: G. M. ANSELMi, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento*, Carocci, Roma 2008, in particolare pp. 104-111.

altre cose, e molto felicemente, gli antichi, gl'imiti anche in questo, di lodar principalmente quella donna per li favori della fortuna; sentimento alieno da' suoi tempi. (Recanati. ultimo del 1826.).³⁹

2. Mentre scrive queste righe, egli è tornato a Recanati da alcuni mesi, ed ha ripreso la “solita” vita di studi recanatese, esattamente dal 12 ottobre. Dapprincipio sostenendo piacevolmente il proprio soggiorno nel palazzo avito, ma poi ricominciando a soffrire, più psicologicamente che fisicamente, nonostante fosse occupato in differenti progetti letterari con l'editore Stella: la *Crestomazia della Prosa italiana*, una nuova edizione delle *Operette Morali*, la ristampa e revisione dell'opera linguistica e della grammatica del Cinonio.

Al contrario per quanto attiene alle cause, che si vogliono ritenere interne, o più specificatamente letterarie, del discorso e del volgarizzamento, numerose sono le ragioni che si potrebbero addurre per la scelta di Leopardi: rileggendo sia l'*Epistolario* sia lo *Zibaldone* di quel periodo, vi si riscontra il gusto squisitamente leopardiano per gli studi eruditi e la quasi maniacale attività compilatoria; quel che risulta più evidente, per riprendere la spiegazione di un biografo, accade semplicemente che Leopardi «restituito all'ambiente naturale del suo pensiero, aveva ripreso a rintracciare nei classici la lezione di stile da cui provenivano le sue stesse parole». E così sostiene: «Decise di tradurre un imitatore quattrocentesco della classicità, in grado di penetrarla nella sua essenza

³⁹ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. II, p. 1126.

stilistica».⁴⁰ Evidentemente alla lezione di stile si deve coniugare anche l'interesse per quella civiltà greca, che proprio in questi anni attraversa una drammatica crisi sociale e politica e cerca finalmente di recuperare la propria indipendenza politica.⁴¹

Si occupò della traduzione dell'orazione di Pletone, nel periodo di Natale, e quando ripartì da Recanati, il 23 aprile del 1827, non solo la traduzione era già completata, ma vi era stato preposto anche un discorso, e inoltre, entrambi erano leggibili dapprima pubblicati in febbraio sul «Nuovo Ricoglitore» di Milano, poi editi dallo Stella in opuscolo.⁴²

Cosa poteva aver reperito Leopardi, dunque, in quell'orazione di Pletone, tanto da fornirne un volgarizzamento e premettervi un discorso introduttivo? Gli aggettivi con cui, nello *Zibaldone*, egli definisce l'orazione «breve ed elegantissima» potrebbero già fungere da una giustificazione più che sufficiente per un letterato fine e dal

⁴⁰ R. DAMIANI, *All'apparir del vero – Vita di Giacomo Leopardi*, Mondadori, Milano 1998, pp. 305-309.

⁴¹ Nell'Epistolario, una lettera di Monaldo informa Giacomo che il giovane Andrea Broglio, recanatese, è morto per la libertà della Grecia: «Alcuni mesi addietro il conte Andrea Broglio, lasciati i genitori e la moglie, dichiarò la guerra alla Mezzaluna, e andò a fare il *ciccobimbo* in qualità di brigante volontario. [...] Il povero Padre, conte Saverio, è desolato; ma fra tanto cordoglio trova conforto in alcune lettere onorifiche scrittegli dalla Grecia, e segnatamente dal generale Church, al cui fianco quell'infelice morì», 4 luglio 1828. E nuovamente il 1 settembre 1829, il Vieuksieux informa Leopardi che il Mustoxidi è partito per la Grecia, chiamatovi dal Capodistria.

⁴² LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op. cit., vol. I, p. 1448.

gusto ineguagliabile.⁴³ Nel testo del discorso introduttivo, invece, si diffonde in ulteriori giustificazioni: 1. finora alcuno si è occupato di tradurla, 2. il testo è stato ridotto in italiano per la bellezza, 3. non lasciare che la memoria di Pletone cada nell'oblio e che gli italiani non possano in alcun modo godere del suo ingegno, poiché chiarisce il poeta: «Nè insino a ora è comparsa, ch'io sappia, in alcun'altra lingua che la nativa», perciò «Io l'ho ridotta in italiano, parte diletta dalla sua bellezza, e parte movendomi il desiderio di suscitare la memoria di quel raro ingegno, e di porgere ai presenti Italiani un saggio del suo scrivere».⁴⁴ Dalla brevità, dall'eleganza, dalla bellezza e dall'ingegno dell'opera di Pletone fu rapito Leopardi, ma questo testo, nella sua raffinata brevità, offriva al poeta soprattutto l'ulteriore prova di quanto aveva più volte affermato circa la continuità persistente della lingua e della letteratura greca, che si erano slanciate dalle origini fino al XV secolo, senza soluzione di continuità, e nondimeno anche attraverso quell'orazione egli poteva riaffermare, in tutta la propria serrata e compiuta argomentazione, pienamente e modernamente consapevole dei processi storico-letterari, attraverso i quali si era consentito alla rinascita delle lettere

⁴³ Di «limiti arcadici e classicisti del gusto letterario leopardiano» parla Sebastiano Timpanaro (*La filologia di Giacomo Leopardi*, op. cit., p. 23), ma se certamente la base fondante il gusto letterario del poeta di Recanati è arcadica e classica, al contempo non si può non rilevare la lettura dei poeti e degli scrittori contemporanei, che attraverso i loro scritti hanno contribuito a formare e nutrire il gusto di un poeta esuberante e d'avanguardia quale si dimostrò Giacomo con i suoi *Canti*. Si pensi poi a quanto il gusto leopardiano abbia formato e fondato l'estetica dei tanti poeti del Novecento italiano, a partire da Cardarelli e Ungaretti.

⁴⁴ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. I, p. 508.

nell'Europa moderna. E, allora, la breve dissertazione inerente alla necessità delle traduzioni, inserita nel discorso introduttivo da Leopardi, assume, alla luce di quanto finora esplicitato, un valore fondante la storia della cultura e della civiltà latamente intese. La traduzione è operazione non di semplice trasferimento da una lingua ad un'altra lingua, ma da una civiltà ad un'altra civiltà, in un modo che la civiltà che riceve quel testo nella lingua che lo accoglie si possa arricchire di un tesoro di letteratura, di stile, di pensiero.

La traduzione, o volgarizzamento come avrebbe detto il nostro, è sempre attività intertestuale, di attraversamento di testi differenti e che dialogano invariabilmente fra loro: una prassi che mette in gioco civiltà, culture, lingue, ma più e sempre uomini che quei testi hanno prodotto, e nella lingua originaria e nella lingua d'arrivo. In tal senso la traduzione non può mai essere semplice esercizio, ma pone il testo, lo scrittore e il traduttore in una relazione di prossimità ultratemporale e ultraspaziale in una complessa dinamica ermeneutica e interpretativa. Proprio nell'*introduzione al volgarizzamento*, polemizzando con il Giordani, Leopardi afferma:

Il buono e il perfetto è difficile e raro in ogni genere di cose: non si disprezzano per ciò i generi; ma coloro che in alcuni di essi ottengono il buono e il perfetto, si apprezzano e lodano: e tanto più o meno, quanto l'ottenerlo è, in quel cotal genere, più o meno raro e difficile. Certamente quelli (e non sono pochi questi tali per verità) che mettendosi a tradurre un famoso autore latino o greco, si credono entrare in una via compendiosa e agiata da venire all'immortalità, errano di gran lunga. Più malagevole è per avventura, il tradurre

eccellentemente dall'altrui le cose eccellenti, che non è il farne del proprio. Nè si spera alcuno di farsi immortale con traduzioni che non sieno eccellenti.⁴⁵

Rivela il poeta cartesianamente che la perfezione non si raggiunge facilmente in alcun campo, tanto meno nella scrittura nei vari generi, e ancor meno nella traduzione dei classici greco-latini. Solo con ottime traduzioni dei classici, forse, si può conseguire la fama. E proseguendo indica cosa intenda per traduzioni eccellenti:

E quelli che degli autori greci o latini esprimono solo i pensieri, e non le bellezze e le perfezioni dello stile, non si può pur dire che traducano. Queste cose giova ed è a proposito il dirle, e anche il ripeterle spesso: acciocchè altri non presuma (come si fa in questo secolo tutto giorno) dovere con ingegno forse meno che comunale, con poca o nessuna arte e fatica, ottenere quella medesima gloria che spesso con somma arte, con fatiche grandissime, non ottengono gl'ingegni sommi. Ma non si dee per queste cose riprovare il genere delle traduzioni.⁴⁶

Non è sufficiente tradurre soltanto il pensiero, ma per ottenere un'ottima traduzione è necessario ri-produrre anche e soprattutto lo stile, tentare di riferire nella lingua d'arrivo, con gli strumenti che questa lingua offre, con le parole e la sintassi, con la peculiarità e bellezza proprie nella lingua d'arrivo, salvando e facendo giungere intatto il testo letterario. Il poeta dell'*Inno a Nettuno* vuole riaffermare, ancora nel 1826, dopo ben dieci anni dalla pubblicazione del

⁴⁵ ID., p. 509.

⁴⁶ *Ibidem*.

famoso articolo di M.dme De Staël sulla «Biblioteca italiana», l'utilità delle traduzioni dei classici greco-latini, che risiede in almeno due elementi: nella resa dello stile e nell'argomento del testo che si vuole tradurre. C'è una differenza sostanziale e incolmabile fra il leggere in un testo una narrazione di altri testi, autori, storie, e leggere quelle storie, quegli autori, quei testi nella loro originaria e originale pregnanza comunicativa, fra leggere di 'seconda mano' e leggere dalle 'fonti':

Così niuno mai, per udire o per leggere altri che la descrivano, potrà fare in sua mente, non dico un vivo, ma nè anche un vero concetto della eloquenza di Cicerone e di Demostene, nè forse ancora dell'uno e dell'altro uomo, se egli non leggerà le loro Orazioni; e dell'uno, eziandio le Lettere. Così d'infinite altre cose: che in vero infinite se ne ritrovano di quelle che o non si potranno aver mai se non dagli stessi scrittori antichi, o sempre si avranno migliori e più dilettevoli dalle fonti, che alcun altro luogo.⁴⁷

E a questo punto si pone il problema nodale della necessità e funzionalità delle traduzioni. Argomenta Leopardi: in Italia, sono troppo pochi (allora come ora), coloro che possano intendere e leggere i classici greco-latini direttamente in lingua, come del resto in Francia e in Inghilterra, e nel resto del mondo, al contrario della Germania, dell'Olanda, della Svezia e della Danimarca, dove allora come ora vi è qualcuno in più che legge e studia seriamente quei testi, quindi risulta di conseguenza opportuno

⁴⁷ *Ibidem.*

provvedere l'Italia di buone traduzioni. Stupefacente, poi, e arguta l'osservazione di Giacomo Leopardi, poeta, traduttore e lettore:

Ma quando eziandio stessero così le cose, che ogni persona colta e gentile, insino alle donne, leggessero latino e greco (cosa tanto vicina alla verità, che ella ci riesce ridicola a immaginarla), tuttavia le traduzioni perfette avrebbero quel pregio che hanno le statue e le pitture eccellenti, che non servono però a nulla. Dico non servono a nulla, per favellare come sogliono i nostri filosofi. Anzi servono esse a dilettere lo spirito: effetto che io non ho mai saputo intendere come non sia utilità. Quasi che l'uomo cercasse o potesse cercare in sua vita altro che il diletto. O quasi che il diletto gli desse tra mani così ad ogni ora. Ma tornando al proposito, io per me leggo con piacere uguale la Rettorica di Aristotele nella propria scrittura greca, e nella nostrale del Caro; e non mi par gittare il mio tempo, letta che ho l'una, a leggere ancora l'altra.⁴⁸

Anche se tutti intendessero ad una prima lettura, senza necessità di traduzione, e si intendessero della classicità greco-latina, e sapessero comprendere nella lingua originale i testi, tuttavia le traduzioni ben eseguite, autentiche opere d'arte, condividono, con tutte le altre opere d'arte, il destino di non assolvere ad una funzione specifica, sociale o politica o storica, «non servono a nulla» afferma un Leopardi quasi interprete dell'estetica wildiana, ma dilettono lo spirito. Dunque, questo diletto dello spirito non si comprende come non sia utilissimo, e di ciò il poeta offre un esempio tratto

⁴⁸ *Ibidem*.

dalla propria esperienza: egli legge la *Retorica* di Aristotele sia in lingua greca sia nella traduzione di Annibal Caro. Conclude il proprio discorso con una nota strettamente filologica, ritornando al testo dell'orazione, quasi che non fosse opportuno aggiungere altro, ma ricercando un effetto di distanza dall'appassionata esternazione precedente, per far apparire il suo rilievo sulle traduzioni più 'scientifico' e meno retorico.

Qualche osservazione contrastiva fra il testo greco dell'orazione di Gemisto Pletone e l'operazione di volgarizzamento effettuata da Leopardi non sembra inopportuno: il testo dell'orazione è composto in un greco⁴⁹ non classico, ma classicheggiante, ovvero che recupera moduli, sintassi e lessemi dalla classicità, ma li esporta in un contesto differente: si pensi ad esempio all'uso e abuso del sostantivo *ghenos*, o ancora all'interrogativa retorica incipitaria, o alla costruzione del participio congiunto (*tou tychontos epainetou*), che tendono a dare l'impressione di un testo classico sin dall'inizio, ma poi, procedendo nella lettura, cedono il campo ad argomentazioni formulate in modo complesso, ove si scorgono un lunga serie di sostantivi utilizzati nell'evoluzione lessicale bizantina della lingua. Ad esempio, per indicare l'imperatrice romana si trova *basilìs-basilides*, (953- fine colonna) che nel greco classico indica una principessa, egualmente il sostantivo *tyche* viene utilizzato nella duplice accezione di sorte avversa e prospera, come *vox media*, esattamente secondo la prassi ellenistica, recuperata nella cultura bizantina; infine di grande interesse la

⁴⁹ J. P. MIGNE, *Patrologia Graeca : du premier siecle à 1478*, Parigi, 1857-1866, vol. 160, colonne 951-958.

presenza dei sostantivi *Theòs* e *Psychè*, che vengono proposti in una sorta di polisemica e cangiante accezione, a seconda che si leggano in chiave cristiana, platonica e neoplatonica, o anche neopagana.

La sintassi e formazione dei periodi non condividono più molto con la limpida prosa classica demostenica o tucididea, né con la complessa e frammentata costruzione platonica, al contrario i periodi si dilungano in un'*oratio continua*, e la sintassi appare straordinariamente e riccamente elaborata, con distanze eccessive fra sostantivi e aggettivi o forme participiali, e con costruzioni verbali talvolta inusitate rispetto al greco attico del V secolo, lingua di riferimento per la classicità, diversamente dagli altri dialetti, dorico, ionico, eolico.

Come si comporta Leopardi nella traduzione? Coerentemente con quanto aveva sostenuto in differenti occasioni, trovando l'orazione elegantissima, egli tenta di rendere nella lingua, nella sintassi, nella costruzione dei periodi qualcosa che si approssimi alla propria personale concezione di eleganza: ne risulta un testo prezioso, raffinatissimo, realmente bizantino, almeno nella prima parte, ove il poeta-traduttore tenta di *ripetere*, attraverso una traduzione interpretativa e culturale, un testo nella lingua d'arrivo, mettendo in salvo l'effetto e l'atmosfera del testo nella lingua greca bizantina del XV secolo. Sarebbe sufficiente rileggere l'*incipit* o ancora un brano particolarmente significativo, più oltre, per comprendere come funziona l'intenzione traduttiva di Leopardi: letteralmente il testo di Pletone inizia così: «Alla madre dei nostri imperatori e signori, che di recente è uscita da questa

vita, non è forse degno offrire lode, o facilmente ciò potrebbe offrire un lodatore (per caso) qualsiasi?»,⁵⁰ invece Leopardi traduce: «Non sarà egli cosa convenevole e giusta il rendere onore di lodi alla madre dei nostri imperatori e duchi, passata novamente di questa vita; o sarà ella questa un'impresa agevole e proporzionata a qual che si sia lodatore?»⁵¹

L'architettura del periodo segue le regole della sintassi della lingua italiana, e Leopardi si impegna ad amplificare l'*incipit* con la preposizione principale negativa, per preparare in modo più pregnante l'interrogativa retorica con risposta negativa, funzionale ad esaltare sia la figura dell'imperatrice sia il ruolo di Gemisto. Inoltre, nel testo greco non troviamo la dittologia aggettivale: "cosa convenevole e giusta" e "un'impresa agevole e proporzionata", bensì nel primo caso solo *acsion* e nel secondo caso solo *radion*, Leopardi ricava il secondo aggettivo estraendo sia da *acsion* sia da *radion* un elemento sinonimico e complementare, per generare un'elegante coppia armonica e chiastica. Poco oltre leggiamo: «All'imperatrice ora lodata dappprincipio questa felice sorte accadde: l'esser nata fra valorosi e non oscuri, di molto superiore rispetto alle proprie possibilità di nozze, le toccò in sorte di sposare l'imperatore dei Romani, che di recente l'impero, dopo la morte del padre, aveva ottenuto, ma dopo queste cose, i casi favorevoli non furono senza mescolanza dei loro contrari per gli assedi da parte dei barbari, assedi

⁵⁰ Il testo è tradotto dal sottoscritto nel modo più letterale possibile, per aiutare la comprensione dell'operazione di traduzione di Giacomo Leopardi.

⁵¹ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op.cit., vol. I, il testo dell'orazione tradotta si trova alle pp. 510-512.

ormai divenuti terribili e difficili...». Leopardi invece traduce: «Ebbe adunque primieramente l'imperatrice di cui diciamo ora le lodi, questa felicità: che nata di genti buone e valorose, ed oltre ciò non ignobili, fu sortita ad un maritaggio molto superiore allo stato suo, sposata all'imperatore dei Romani, che poco avanti, per la morte del padre, era pervenuto all'impero. Da questo innanzi non andarono le sue felicità senza la mescolanza dei lor contrari, atteso gli assedi gravi e difficili che ci bisognò sostenere dai Barbari». ⁵² Il poeta-traduttore avverte principalmente la necessità di ricostruire il testo offrendo una sintassi stringata e corretta nella lingua d'arrivo, e come si è notato nel precedente esempio, prosegue con una interpretazione esplicativa, e che arricchisce il testo d'arrivo. Certezza indubitabile è la piena comprensione, come si è più volte ribadito nel corso del presente testo, della civiltà bizantina, e, dunque, *basileus* è sempre reso con imperatore, e non come avrebbe comunemente voluto il greco classico, con sovrano genericamente inteso o re. Si potrebbe proseguire a lungo, ma al momento è sufficiente quanto si è voluto esemplificare. In conclusione, si può affermare che Leopardi non traduce mai parola per parola, ma procede per concetti, che sovente completa ed esplicita nella traduzione, perché quel che più preme al poeta è rendere lo *stile*, ⁵³ coerentemente con quanto aveva già sostenuto, alcuni anni prima:

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Rispetto alla prassi leopardiana della traduzione, e nello specifico rispetto alla traduzione del testo dell'orazione funebre di Gemisto Pletone, come non rammentare quanto ha sostenuto P. RICOEUR: «La tâche du traducteur ne va pas du mot à la phrase, au texte, à l'ensemble culturel,

Si applichino eziandio le dette osservazioni alla difficoltà o impossibilità di ben tradurre, a ciò che perde un libro nelle traduzioni le meglio fatte, all'assoluta impossibilità, e contraddizione ne' termini, dell'esistenza di una *traduzione perfetta*, massime in riguardo ai libri il cui principal pregio, o tutto il pregio o buona parte spetti allo stile, all'estrinseco, alle parole ec. o col cui effetto queste sieno particolarmente ed essenzialmente legate ec.⁵⁴

Nel corso dell'ultimo inverno trascorso a Recanati, Leopardi attendeva alla traduzione di un'opera ancora sconosciuta in lingua italiana, l'orazione funebre di Gemisto Pletone per l'ultima imperatrice bizantina: nel suo palazzo, nella sua biblioteca, egli aveva dato appuntamento all'ultimo dei filosofi greci e alla nobile Elena Dragaš, e con loro e con un impero, che stava rovinando per sempre, trascorse lunghe ore. Sapeva, inoltre, che, mentre traduceva quel testo, l'Europa era in fermento, perché la Grecia dal 1820 stava lottando per affrancarsi dal dominio Ottomano: e soltanto nel 1827 sarebbe stato firmato il *Trattato di Londra*, ma quella terra non avrebbe ottenuto la libertà prima del 1832.

Oltre allo stile, al filosofo greco, alla lingua greca, un tema, di cui abbiamo taciuto finora, deve averlo affascinato sommamente nell'orazione: il suicidio, di cui Pletone tratta

mais à l'inverse : s'imprégnant par des vastes lectures de l'esprit d'une culture, le traducteur redescend du texte, à la phrase et au mot», *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004, p. 56.

⁵⁴ LEOPARDI, *Tutte le Opere*, op. cit., vol. II, p. 1006. Su Leopardi traduttore e tradotto, si veda il bel volume, utilizzato variamente anche in queste pagine, AA.VV., *La corrispondenza imperfetta*, a c. di Anna Dolfi e Adriana Mitescu Bulzoni, Roma, 1990, in particolare le pp. 19-56.

alla fine del testo, e che il poeta di Recanati riprenderà in un successivo dialogo delle *Operette Morali*: il *dialogo di Plotino e Porfirio* del 1827.

L'orazione ed il discorso introduttivo vennero pubblicati, letti e apprezzati, e nondimeno criticati,⁵⁵ e di almeno una lettera, perché sono sufficienti anche solo queste parole di piena comprensione della lezione leopardiana a giustificare la fatica, pare doversi riferire il contenuto, a conclusione di questo lavoro, come congedo e viatico a nuove letture e studi leopardiani: è la lettera di una donna, che, dopo aver letto con attenzione e ammirazione il discorso introduttivo e la traduzione del Pletone, potè dire al poeta semplicemente e senza mediazioni retoriche, ma non ingenuamente, quanto la propria anima le suggeriva, nella convinzione del fatto che le traduzioni offrono i medesimi "frutti" che si potrebbero riportare da viaggi in lontani paesi, anche stando nella propria casa, e che fra noi e i greci non vi è una piena identità (non siamo banalmente 'uguali' a loro, in quanto 'uomini'), ma una "fraterna somiglianza".

DI ANTONIETTA TOMMASINI

Bologna Marzo a' 29 1827.

⁵⁵ Si veda la lettera di Francesco Pucinotti, da Macerata, del 29 luglio 1827, nella quale si allude ad un articolo non lusinghiero pubblicato dalla *Biblioteca italiana* contro l'operazione leopardiana.

Egregio S.r Conte. Ho letto con piacere ed ammirazione il suo volgarizzamento dell'orazione di Gemisto Pletone nel giornale che ha per titolo il *Raccoglitore*. Ma sopra tutto mi è piaciuto il discorso intorno alle traduzioni, col quale Ella nobilmente, e, parmi, vittoriosamente contraddice a certa opinione del nostro bravo Giordani. Le traduzioni sono per certo un'impresa difficile; ma sono altresì un gran beneficio all'universale, quando si fanno da uomini del suo ingegno e della sua dottrina. Chi può essere più utile alla sua nazione, che colui il quale la rende partecipe del sapere delle altre, e la mette in comunicazione colla gran famiglia del genere umano? Se si lodavano gli antichi filosofi, che intraprendevano lunghi viaggi a lontani paesi per raccogliervi i tesori delle scienze e delle arti, come non si loderanno le traduzioni, le quali, senza che usciamo della nostra casa, ci recano, e forse in maggior copia, gli stessi frutti? Perdoni, ottimo signor Conte, se io mi piglio la libertà di confortarla a continuare all'Italia i doni di qualche traduzione dal latino o dal greco, ove i nostri imparino (chè il bisogno è grande) i dimenticati costumi de' nostri padri, o de' nostri fratelli. Dico fratelli ai Greci, sia perchè gli amo come tali, sia perchè mi sembra pure di trovare tra essi e noi, per molti riguardi, una fraterna somiglianza. Mi sono contentata di chiederle qualche traduzione, perchè sarebbe peccato che perdesse troppo tempo a danno delle opere originali che il mondo a ragione si aspetta da Lei. La prego di darmi spesso sue notizie, e se le piace, delle sue

occupazioni; e di avermi per quella ch'io sono veramente sua aff.ma amica.

Mille cose per conto di mio Marito, e un bacio da Emilietto.⁵⁶

⁵⁶ L'epistolario completo di Giacomo Leopardi può essere consultato presso il sito *Biblioteca Italiana*, dell'università degli studi di Roma "Sapienza", <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000098/bibit000098.xml>.

«HAEC EST ULTIMA VOLUNTAS»
*B 4333 UN INEDITO BOLOGNESE*¹
PER UNA PRIMA LETTURA DEL TESTAMENTO
DI MELCHIORRE ZOPPIO²
TRA GLI ACCADEMICI GELATI IL CALIGINOSO

Clizia Gurreri

In Christi nomine amen. Haec est ultima voluntas mei
Melchioris quondam excellentissimi d. Hieronimi Zoppii³,

¹ Il documento manoscritto B4333 è conservato presso la Biblioteca Comunale l'Archiginnasio di Bologna: si ringraziano la Dott.ssa Anna Manfron, responsabile della Sala Manoscritti, per l'esperienza e la professionalità con cui ha seguito e reso possibile le ricerche d'archivio; il Direttore Pierangelo Bellettini per i preziosi suggerimenti e soprattutto per l'attenzione rivolta a questo studio.

² Viene proposta per la prima volta, in questa sede, un'analisi del testamento autografo di Melchiorre Zoppio, il cui contenuto si è rivelato fonte importante per comprendere e approfondire la figura intellettuale di Melchiorre Zoppio e avviare nuove ipotesi di ricerca sul ruolo svolto dall'Accademia dei Gelati nella cultura bolognese tra XVI e XVII secolo. Il manoscritto, cartaceo in copia semplice del XVII secolo composto di 15 carte, è emerso nel corso di una lunga e costante ricerca d'archivio sulla produzione artistica e letteraria delle maggiori accademie di Bologna in età moderna.

³ «Figlio di Geronimo Zoppio e Dorotea Ercolani, addottrinato dal Padre nella filosofia e nelle belle lettere, seco lo condusse a Macerata, dove, come si è detto era stato chiamato lettore; [...] onde si portò a Bologna a ricevere la Laurea Dottorale in filosofia, e medicina, [...] ottenne dal Senato una Lettura di logica nella nostra Università l'anno 1581[...]»: G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, nella Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1790, Tomo VIII, p. 303, ristampa

quam iubeo et volo in obitu meo executioni mandari pro eis ad quoscumque spectabit, et valere iure testamenti donationis causa mortis et alias omni meliori modo scripta et subscripta mea propria manu anno a nativitate D. N. Iesu Christi 1622 indictione 5 die 21 mensis martii, sedente in sede apostolica S.mo D. N. Domino Gregorio Papa XV [...].⁴

È il 21 marzo 1622⁵ il tempo in cui Melchiorre Zoppio, dottore dello Studio bolognese, fondatore dell'Accademia dei

anastatica, A.Forni, Bologna, 1965; per le notizie biografiche su Melchiorre Zoppio si veda anche la voce a lui dedicata in *Memorie, imprese e ritratti de' signori Accademici Gelati di Bologna, raccolte nel principato del Signor Conte Valerio Zani, il Ritardato, all'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Francesco Barberino, Decano del Sacro Collegio, accademico e protettore*, per il Manolesi, Bologna 1672, pp. 323-328.

⁴ Ms. B4333, c.1r. Per la trascrizione del manoscritto si ringrazia la Dott.ssa Antonella Parisi dell'Archivio di Stato di Roma.

⁵ Il testamento presentato in questo studio non è lo stesso riportato dal Fantuzzi «[...] E il Dottore Melchiorre Zoppio lasciò, morendo, nel suo testamento, rogato l'anno 1633. 12. dicembre, rog. di Gio Agostino Albani, una Sala nella sua Casa posta in Strada Maggiore in faccia a S. Maria del Tempio, per uso dell'Accademia [...]»: G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi* cit., 1781, Tomo I, p. 12. Che probabilmente non si tratti dello stesso documento, oltre ai diversi riferimenti cronologici, lo suggerisce una lettera autografa con cui, nel 1865, Pietro Spagnolo rende omaggio del manoscritto al conte Alessandro Montanari, erede, dal 1829, di Palazzo Zoppio: «Signor Conte Alessandro, Le mando alcune memorie intorno al bravo Dr. Melchiorre Zoppio, unitamente ad un testamento che non pare però quello indicato dal Fantuzzi. Ad ogni modo in esso è citata la casa che ha rinomanza per avervi avuto sede la Accademia dei Gelati, e che è quella di ragione ed abitazione della di lei Signoria [...]». Per un approfondimento della storia di Palazzo Zoppio si vedano: G. ROVERSI, *Palazzi e case nobili del Cinquecento a Bologna*, Grafis Edizioni,

Gelati⁶ e protagonista della vita culturale cittadina, ordina e dispone, *sua propria manu*, alla presenza del notaio Giovanni Bartalotti⁷, le sue ultime volontà. La stesura del documento testamentario avviene, come si legge,⁸ in età matura, quando Zoppio è ormai un intellettuale affermato: autore di una vasta produzione letteraria, teatrale e filosofica,⁹ «appassionatissimo»¹⁰

Bologna, 1986, pp. 353-357 e D. G. FORNASINI, *La Chiesa parrocchiale di Santa Caterina V.M. di Strada Maggiore in Bologna*, Officina Grafica Cacciari, Bologna 1942.

⁶ «[...] fù il promotore e il fondatore dell'Accademia dei Gelati nella propria casa l'anno 1588», G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi* cit., 1790, Tomo VIII, p. 303.

⁷ si veda il volume M.T. GUERRINI, *“Qui voluerit in iure promoveri...” I dottori in diritto nello studio di Bologna (1501-1796)*, CLUEB, Bologna, 2005; i documenti relativi all'attività di Giovanni Bartalotti (1609 -1657) sono conservati nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Bologna.

⁸ «[...] Quapropter ego Melchior Zoppius doctor collegiatus et publicus professor philosophiae mente volutans philosophiam fuisse dictam mortis meditationem cum praesertim agenti annum etatis 66 maiores cadant e mentibus umbrae, volens de bonis meis temporalibus disponere [...]», ms. B4333, c.1, r.

⁹ Nel *corpus* delle sue opere si possono distinguere i testi latini, connessi soprattutto alla speculazione filosofica (*Est et non dissidium logicum*, 1588; *Sermones analytici*, 1589; *Introductio ad syllogismos*, 1590) e l'ampia produzione in volgare (*Ricreationi Amoroze*, 1590; *Psafone*, prima edizione 1590 ristampato successivamente nel 1617; il torneo *La Montagna Circea*, 1600; una commedia *Il Diogene accusato*, 1598; tre tragedie *La Medea essule*, 1600; *Il Re Meandro*, 1629; *Admeto*, ristampato nel 1634; il Fantuzzi, riprendendo l'elenco compilato dallo Zani nelle *Memorie*, inserisce tra le opere a stampa anche una quarta tragedia *Creusa*, di cui non è pervenuto il testo; inoltre aggiunge i titoli di opere manoscritte tra cui *Le Cene dei Gelati*, *Lezioni e discorsi vari Accademici* di cui non si è ancora trovata testimonianza tra le carte consultate presso l'Archiginnasio di Bologna), si rimanda a G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, op. cit., 1790, Tomo VIII, p. 307.

professore che dal 1592¹¹ detiene la cattedra di Filosofia Morale all'Università, con l'eteronimo di Caliginoso¹² è accademico

¹⁰ G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi* cit., 1790, Tomo VIII, p. 303.

¹¹ «[...]Nell'anno 1592 essendo vacata la lettura di Filosofia Morale, venne Melchiorre scelto con Senato Consulto a riempire quella cattedra che sostenne poi sempre con sommo applauso e concorso di scolari[...], G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, op. cit., p. 303.

¹² Al nome di Caliginoso corrisponde l'identità accademica di Melchiorre Zoppio. Così, infatti, si presenta, nella prima pubblicazione collettiva dell'Accademia dei Gelati, le *Ricreationi Amoroze* del 1590, una silloge poetica caratterizzata dalla compresenza di immagini e versi. Ogni carne è accompagnato dalla raffigurazione dell'impresa dell'accademico, autore del componimento: «[...] Vulcan brami veder? Vulcan son io simil/ a lui Caliginoso in fronte/ ei le ginocchia caminar non pronte/Zoppe movea, Zoppio è il cognome mio [...]», *Ricreationi Amoroze de li Accademici Gelati di Bologna*, Giovanni Rossi, Bologna, 1590 p.75. Dalla lettura delle altre opere in cui compare il Caliginoso, l'origine dello pseudonimo viene sempre messa in relazione con l'impresa dello stesso Zoppio così come si legge nella canzone di Bernardino Marescotti, tra i Gelati il Notturmo, composta in occasione della celebrazione funebre del fondatore nel 1634: «Ahi se parlo di duol, ch'ogni altro agguaglia/ e se rai pennelleggio/M'atterrisce la morte/ il sol m'abbaglia/onde languir mi veggio/ l'ombra che dar più forza a lumi spera/ e ch'io segnar vorrei/Spicchisi pur Caliginosa e nera/ da' caratteri miei/ Più bello il sol, più folgorante il Cielo/corre gli alti viaggi/ quando svela da fosco orrido velo/l'aurea treccia de'raggi/Forse ravviverai l'ombre, che stampo/d'una Nube e d'un Sol la luce, è il lampo/Trasse il sole di virtù la Nube oscura/ da sollevato ingegno/ ella suo foco avvalorata e pura/ purgò l'orrore indegno/...Liquefatto dal sole il gel più denso/d'una Selva mirai/ ove de gl'intelletti il campo immenso/ ei secondò co i rai/senza riposo à la fatica in grembo/da i fantasmi agitati/ versò felice un luminoso nembo/ di concetti animati/ [...]il gran Zoppio immortale/da trasparente nube in nova foggia/scende Giove sereno in aurea pioggia/..Ei che molto conobbe e ben comprese/che le cose terrene/erano d'ombre ad accecarne

gelato, che nella sala del suo palazzo, adibita a sede dell'Accademia,¹³ ospita ed accoglie i sodali, artisti e letterati del

intese/Glorie poco serene/perché l'ultima notte il di vedesse/ in Caligine densa i raggi impresse/[...]Voi che di fama avidamente ardeste/ frà le Gelate brume/ per sentir glorioso il piè moveste/ di sua virtude a al lume/Drizzate il guardo à i sempiterni giri/e nel dolor conformi/ sospirate e dai fervidi sospiri/ una nube si formi/in cui fiamma d'amor s'accenda e poi/si dilegui in vapore a i raggi suoi/ [...]» in *L'albergo della Virtù fabricato al nome di Melchiorre Zoppio nell'Accademia de i Gelati il Caliginoso dedicato all'Ill.mo e Reu.mo Mons.re l'Abbate Gessi academico. Nel principato del S.r Co. Lodouico Orsi l'Eretto*, Clemente Ferroni, Bologna, 1634, pp. 3-7. Probabilmente il nome accademico è costruito attraverso un abile, quanto erudito, *lusus verborum* con cui Zoppio si diverte a riconoscere, nel proprio cognome, un'autorevole derivazione mitologica-letteraria dalla leggenda di Vulcano; nella scelta dello pseudonimo si potrebbe anche ritrovare il richiamo ad un certo tipo di cultura che, mediante l'uso di una ricercata e voluta retorica chiaroscurale, allude alla metodologia ermeneutica tipica dei sodalizi bolognesi.

¹³ Oltre al già menzionato Fantuzzi, si veda G. BOSI *Archivio di rimembranze felsinee antiche e moderne desunte e compilate sopra autentici ed originali documenti*, Antonio Chierici, Bologna, 1857: «[...] Oltre la votiva solenne festa dell'accademia de' Gelati, altre riunioni pubblicamente tenute erano nell'ornata sala, che ad uso di teatro il nominato Zoppio in casa sua, nel secondo piano, fece a bella posta costruire, nella quale aveansi varie rappresentazioni sceniche o d'ordinario teneansi adunanze per argomenti letterari e prefissi allo scopo di progredire in eccellenza sopra scelta adatta alla materia secondo la inclinazione e capacità di ciascuno degli accademici[...]», p. 393. Per la descrizione della sala di Palazzo Zoppio, unica fonte e preziosissima testimonianza è il *Discorso*, anch'esso autografo e manoscritto, recitato da Melchiorre Zoppio nel 1614 in occasione della partenza da Bologna di Maffeo Barberini, all'epoca legato pontificio. Il *Discorso* oltre ad una ricca e puntuale descrizione dell'ambiente interno della sala, ornata con le

tempo, che lì si incontrano, si riuniscono, dibattono di letteratura, di filosofia, di politica.

Riferisce che ad averlo indotto a questa scrittura sono state ragioni personali, di natura affettiva, ben individuate in tre precise circostanze familiari: «defuncta matre suscepta filia¹⁴ degenerantibus masculis¹⁵»: ¹⁶ ne consegua un voluto cambiamento

imprese degli accademici, restituisce una viva immagine dell'attività dei Gelati e del loro ruolo nella geografia del sapere moderno.

¹⁴ «suscepta filia»: si riferisce ad Artemisia, figlia di Lucrezia, sposata da Melchiorre Zoppio in seconde nozze. Per la prima moglie, Olimpia Luna, mancata nel 1603, Zoppio aveva composto un'operetta filosofica: *Consolatione di Melchiorre Zoppio Filosofo nella morte della moglie Olimpia Luna*, Gio. Battista Bellagamba, Bologna 1603; nel testamento dispone l'erogazione di una somma di denaro per celebrare l'anniversario della sua morte: «[...]id emolumentum in usum sacrestiae cum obligatione anniversarii in perpetuum circa diem mei obitus pro anima mea, et Olympiae uxoris[...]», B4333, cit. c. 2r; «[...] Ma non ne stupì già Bologna, che nella morte repentina della prima e amatissima vostra Moglie Olimpia Luna, bella, gentile, e costumata [...] v'aveva udito con un gravissimo e dottissimo libro, a guisa d'un altro Cicerone o Boezio, consolar voi medesimo. E certamente quella Dottrina Morale, che con tanta chiarezza avevate pubblicamente insegnata, era da voi con tanta costanza professata ne' travagli innumerabili [...] Voi Filosofo Celeste l'immortalità dell'anima essere stata da Aristotele e creduta, e insegnata nervosamente provaste, allora che altri profani intelletti di dimostrare il contrario s'affaticavano[...]», in *Memorie, imprese e ritratti*, cit., pp. 324-325. Riguardo Artemisia e Lucrezia Zoppio si dilunga sulla quantità dei beni loro destinati (soprattutto sulla divisione della casa) e sulle condizioni necessarie affinché possano usufruire dell'eredità stabilita.

¹⁵ Interessanti sulla condotta dei figli maschi sono le carte 8 e 9 di cui si riporta un breve estratto: «[...] Neque se conveniat ibi permanere diutius, ubi vivente patre, facinora indigna perpetrantes frequentibus comminationibus vexabant matrem se illam, si fieri posset ut pater moreatur, expulsuros vacuum et nihil asportantem, iactantes usque incendia quibus devastarent paternam domum et neces habitatorum atque

nella ripartizione dei beni tra gli eredi e la necessaria revoca di una precedente disposizione.¹⁷

Indulgenza e sepoltura, retaggi di un condiviso patrimonio spirituale e manifesta professione di fede di una «cristiana prudenza»¹⁸ che ripetutamente affiora dalla lettura del testamento, sono le prime questioni affrontate da Zoppio: affida la salvezza della propria anima al Creatore, invoca umilmente il perdono dei

omnino dehonestantes aedificium pro virili paterna honestissimis congressibus longo et multo dispendio accommodatum [...]], in B4333, cit., cc. 8r-9r.

¹⁶ ms. B4333, c. 1r.

¹⁷ Un'ipotesi relativa al precedente testamento viene suggerita dal già citato *Discorso* nel quale Melchiorre Zoppio scrive di essere tornato in salute dopo un periodo di infermità e di aver depositato la propria disposizione all'interno di un ripostiglio: «[...] Chiunque ordina le cose sue quando ci è per quando non ci sarà, si propone molti casi che non si ponno racchiudere in ristretto di cinque o sei parole: per questo ho io denotato dove si giaccia riposto il disteso della mia ordinatione: *Mercurius et Pallas mentis testationem suppeditant* di Mercurio e di Pallade se ne dirà di poi, sotto i cui piedi sta il ripostiglio da aprirsi e veder la mia dispositione quando s'havrà da mandare ad essercittatione e 'l quando ci è stato vicino a giorni addietro, *successor quisquis aperies, perspicieris, exequens*. Ma perché molti casi ponno avvenire che si considerano, ma se avvenissero sarebbono contra il desiderio naturale della casa et della stirpe, il che sta riposto in mano di Dio, v'aggiungo per ultimo la preghiera virgiliana. *Dii patrii servate domum, servate nepotem*[...]], *Discorso*, cit. 12r -12v. Il documento risale al 1614, dunque è precedente al 1622, data riportata nel testamento. Si può supporre che Zoppio al momento della legazione del Cardinale Maffeo Barberini (1614) avesse redatto una prima scrittura testamentaria coincidente con uno stato di salute precario e che l'avesse successivamente revocata e annullata, per le ragioni sopra indicate, con il testamento del 1622, proposto in questa sede.

¹⁸ L'espressione è di G. B. Capponi, in *Memorie, imprese e ritratti*, op. cit., p. 325.

peccati commessi, chiede di essere sepolto nella Chiesa dei Padri Serviti¹⁹ ed aggiunge esatte indicazioni riguardo allo svolgimento della cerimonia funebre:

[...] si mihi contigerit mori in loco ad inibi sepeliendum opportuno. Pompam funeris nec super modum expeto nec penitus contemno sed pro loci ritu sat erit. Si decessero Bononiae tria puerorum hospitalia, societas S.tae Mariae Pietatis de Plumbo, fratres Anunciatae, fratres Servorum²⁰,

¹⁹ «[...] Post animam in primis Deo creatori et redemptori meo commendatam, a quo mihi humiliter indulgentiam precor pro omnibus peccatis meis, cum spe reposita in sinu meo videndi bona Domini in terra viventium, corpus humari cupio in ecclesia reverendorum patrum Servitorum [...]», B4333, cit., c.1r. Circa la sepoltura, sembra essere stata attesa la richiesta di Zoppio: «[...]indi al tramontar del Sole della vostr'anima spari il parelio (vostra impresa) dalla Caliginosa nibe del vostro corpo: al quale datasi onoratissima sepoltura nella Chiesa de' RR. PP. de' Servi, non mancò l'Accademia a voi tanto obbligata d'ereggervi un Maestoso Catafalcoricco, d'oro e di Lumi, e con l'assistenza di tutti gli Accademici e con una funebre Orazione avuta dal Dott. Andrea Torelli, il Fervido, e con numerosi componimenti, e con l'augustissimo Sacrificio celebrato da Suggetto mitrato, e cantato con musica, per numero e per eccellenza singolare, di darvi gli ultimi testimoni della sua amorevole e perpetua gratitudine [...]», in *Memorie, imprese e ritratti*, op. cit., pp. 326-327; ed ancora: «[...] Il suo cadavere fù trasportato al Sepolcro nella Chiesa de' RR. PP. de' Servi, ed in appresso l'Accademia de' Gelati gli celebrò solennissimo Funerale, e con orazione funebre in sua lode recitata dal Dottore Andrea Torelli Accademico Gelato, detto il *Fervido* [...]», G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, cit., 1790, Tomo VIII, p. 305.

²⁰ Le istituzioni religiose menzionate, Santa Maria della Pietà detta del Piombo, il Convento dell'Annunziata e l'Ordine dei Frati Serviti, sono tra i destinatari dell'eredità di Zoppio. Segue, infatti, un'ampia descrizione delle somme da devolvere a favore di queste istituzioni religiose. E' curioso e interessante rilevare (si tratta ancora di un'ipotesi di ricerca da sviluppare e approfondire) come questa ripetuta manifestazione di una

capellani sex praeant cadaver. Sequantur doctores collegiati consiliarii Universitatis utriusque artistarum datis funalibus. Quidpiam superaddi non veto vel in funere vel in exequiis, si velint qui possint [...].²¹

certa 'religiosità' trovi spazio nelle Leggi dell'Accademia dei Gelati, edite per la prima volta dal Manolessi nel 1670: «[...] Poiché col Divino aiuto si promuove ogni umana azione si stabilisce ed invoca per protettrice dell'Accademia la Beatissima e Gloriosa Vergine Maria, che sempre è stata in questo grado, in cui ossequio s'obbligano gli Accademici di celebrare ogni anno in perpetuo con pubblica, e solenne Azione le lodi dell'Immacolata Concezione di essa Vergine Serenissima [...] Né si tratti cosa, che ripugni alla Santissima nostra Religione, ò si mettano in disputa cose ad essa Religione spettanti[...]», in *Leggi dell'Accademia de' Signori Gelati di Bologna*, Manolessi, Bologna, 1670, p. 4. Sullo sfondo si profila un intreccio di situazioni: si possono intravedere la realtà storica bolognese nel XVII secolo, i legami tra l'Accademia e gli ordini religiosi, così come l'espressione di un sentimento privato e autentico di Zoppio nei confronti delle citate congregazioni. Certamente le relazioni tra Accademia e confraternite devono essere inserite all'interno di una più ampia prospettiva interpretativa che faccia riferimento non solo alla forma del governo di Bologna, diviso tra Senato cittadino e Legato pontificio, ma provi a valutare e spiegare i complessi meccanismi tra le istituzioni coinvolte ponendo particolare attenzione al ruolo di mediazione svolto dall'Accademia. È sorprendente e significativo come una scrittura privata sia passibile di molteplici letture e diventi testimonianza preziosa per la comprensione della cultura e della società bolognese nel Seicento.

²¹ Ms. B4333, c.1r – c.2r. Colpiscono due aspetti che saranno distintivi di tutto il documento: la scelta di un linguaggio di derivazione letteraria e di marca spiccatamente filosofica e che solo superficialmente appare giuridico, al contrario di quanto invece prevedrebbe il genere stesso, e l'immediata inscindibile congiunzione/confusione della dimensione privata dell'uomo che scrive le sue ultime volontà con quella dell'uomo pubblicamente impegnato nelle differenti attività cittadine, del Dottore di Filosofia Morale e del Caliginoso accademico gelato, a voler manifestare senza ombra di dubbio l'impossibilità di separare il duplice ruolo di

Significativa e fortemente suggestiva risulta a questo punto l'introduzione e la descrizione di una prassi del tutto singolare che conferisce al documento un valore straordinario, trasferendolo da una originaria dimensione privata e giuridica, quella propria della scrittura testamentaria, ad una più complessa dimensione pubblica e istituzionale, propria dell'Accademia: sono i libri, simbolo dell'identità intellettuale e sigillo dell'attività di studioso e Dottore dello Studio, nonché di Caliginoso accademico gelato, a suscitare il più completo interesse e la più attenta cura di Zoppio.

[...] Librorum loco ornamentum cadaveris in loculo deferantur autographi meorum commentationum²², nisi fuerint aeditae, mox restituantur meo studio, cuius curam habeat doctor mihi eligendus in generum ut inferius facto diligenter inventario²³ si adfuerit. Sin vero moriar prius

estensore del testamento privato e di promulgatore di un documento "accademico", in quanto implica l'Accademia e i suoi affiliati, pubblico.

²² Questa esplicita dichiarazione potrebbe essere messa in relazione con quanto si legge nelle varie fonti, da Fantuzzi alle *Memorie* sino al Maylender, in merito ai manoscritti di Zoppio, ancora non rinvenuti tra il materiale visionato. Forse, ragionando per ipotesi, l'assenza dei testi inediti di Zoppio non solo dai cataloghi più recenti, ma anche dall'inventario delle librerie dei Gelati, potrebbe essere connessa e in parte giustificata con questa volontà testamentaria.

²³ Molto complessa la vicenda dell'inventario della libreria dei Gelati, i cui scaffali sono attualmente conservati presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Il primo elenco dei libri è stato redatto da Giovan Battista Capponi, segretario e censore dell'Accademia dei Gelati, curatore dell'edizione del 1671 delle *Prose dei Signori Accademici Gelati* e nel 1672 delle già citate *Memorie*, cui si riconosce il merito di aver incrementato il nucleo originario della libreria con la donazione di volumi appartenuti alla famiglia Capponi e contrassegnati dalla sua firma: *Inventario dei libri dell'Accademia dei signori Gelati di Bologna, ad essa*

lasciati dall'Ecc.mo Signor Dott. Gio Battista Capponi per il Signore Conservatore dell'Accademia, dove nella carta successiva si legge *Inventario de libri di poesia e critica poetica lasciati per legato dall'Ecc.mo Signor Dottor Gio. Battista Capponi l'Animoso all'Accademia dei Signori Gelati di Bologna per loro uso conforme [...] rogato per Ser Filippo Carlo Chierici notaro publico [...]*», ms. B4512, op. 7 e 8. Successivamente tutto il materiale librario dei Gelati è passato a casa Fantuzzi, «[...]Sembra doversi attenere al Testamento del Fantuzzi presso del quale conservasi di questa accademia l'Archivio e la libreria con alcuni manoscritti lasciati dal fondatore Melchiorre Zoppio nel suo testamento rogato l'anno 1633 li 12 ottobre dal notaio Gio. A. Albani. Inoltre nel suo testamento lasciò agli Accademici l'uso di una sala posta nella sua casa in Strada Maggiore in faccia a S. Maria del Tempio dove era un teatro per commedie e tragedie ed altre accademiche funzioni che ivi si facevano. Gio. Battista Capponi aumentò la suddetta libreria. Questa era sempre affidata ad un accademico e circa nell'anno 1787 ritrovavasi di presso al più volte menzionato Conte Gio. Fantuzzi, da me più volte in casa sua veduta riabbellita e moltissimo ordinata [...]» Bernrdino Monti, *Notizie di varie accademie bolognesi*, ms. B. 1321. Si veda anche G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori*, cit., Tomo I, p. 12 «[...] Lasciò (Zoppio) pure una scelta raccolta di libri, con alcuni manoscritti, che poi fu aumentata da Gio. Battista capponi; e questa è sempre stata affidata ad un accademico e di presente si trova appresso il Sen. Co. Giov. Fantuzzi, che l'ha riabbellita e ordinata moltissimo[...]». Attraverso la lettura di carte manoscritte risalenti al XIX secolo (ms. B2037), dunque successive alla chiusura dell'Accademia dei Gelati, è possibile risalire ai momenti decisivi che hanno caratterizzato gli sviluppi conclusivi di questa istituzione. In una prima lettera degli inizi del 1800 si legge: «Noi sottoscritti abbiamo riscontrato il presente inventario dei libri appartenenti all'Accademia dei Gelati esistenti presso il fu Sig. Dott. Luigi Palcani e come commissari dello stesso Sig. Palcani sono stati da noi passati in deposito al Sig. Filippo Schiassi per ordine della deputazione dell'Istituto delle Scienze e come apparisce da ricevuta dello stesso Sig. Dott. Schiassi in questo giorno 23 marzo 1802. Francesco Masini, Vincenzo Marchi». I nomi dei due compilatori ricorrono in una seconda lettera datata 29

quam adsit doctor ille, ne studium fiat venale, consignari
iubeo custodiendum excellentissimo d. Paulo Lazario [...]²⁴

Se inconsueta, impropria e anomala risulta la pratica di spostare i libri, «ormamentum cadaveris»,²⁵ e utilizzarli come “fiori” o apparati decorativo-ornamentali nel corso del rito funebre, per poi ricollocarli scrupolosamente secondo un ordine ben preciso, lo stesso che dovrà essere rispettato nella diligente compilazione dell’inventario a cura del «doctor eligendus»,²⁶ non stupisce il rigore con cui Zoppio affronta la questione legata all’eredità e alla

settembre 1830 cui si deve, per volontà di Carlo Pepoli, Infine, l’ultima revisione della libreria dei Gelati, sino alla collocazione in Archiginnasio: «Dal Sig. Pietro Moreschi, Economo della magistratura [...] ricevo io sottoscritto, d’ordine del Sig. Conte Carlo Pepoli, Conservatore deputato all’Istruzione comunale, [...] libri di ragione della già Accademia dei Gelati e come trovansi descritti nella nota di consegna fatta al Sig. Filippo Schiassi dalli Signori Commissari dello Stato Sig. Francesco Masini e Vincenzo Marchi delli 23 marzo 1802 [...] per la pura verità [...] per la biblioteca comunale Magnani». Ancora una volta è curioso notare come una precisa volontà testamentaria riferita alla stesura di un inventario dei libri, trovi conferma, a circa un secolo di distanza, nel volume delle *Leggi*: «[...] E perché l’esser iti in mano di diversi Accademici i libri, e le scritture dell’Accademia ha cagionato che sia andata a male e smarrita la maggior parte delle memorie e azioni, anzi le Leggi medesime, perciò gli Accademici raunati in numero di 16 sotto il dì 16 di Dicembre 1671[...]hanno dichiarato e stabilito per legge perpetua che s’eleggesse uno degli Accademici per conservatore delle scritture e libri dell’Accademici[...]», in *Leggi dell’Accademia de’ Signori Gelati di Bologna col catalogo degli Accademici viventi l’anno 1671*, Manolesi, Bologna 1671, pp. 8-9; si veda il contributo di M. CALORE, *La biblioteca drammatica degli accademici Gelati di Bologna. Saggio storico-bibliografico*, in «Atti della Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna», classe di Scienze morali, Rendiconti, 1992-1993, pp. 61-82

²⁴ ms. B4333, c.2r.

²⁵ ms. B4333, c.2r.

²⁶ ms. B4333, c.2r.

trasmissione del suo patrimonio librario e, dunque, alla sorte futura del suo «studio»²⁷ e, con tutta evidenza, dell'Accademia.²⁸ È questo un dato non trascurabile all'interno di un documento che nasce, originariamente, come scritto connesso con l'ambito della vita privata e strettamente personale, pubblicabile soltanto per gli eredi legittimi e volto alla loro conoscenza, soltanto dopo la morte del testatore, dunque afferente tecnicamente alla sfera del diritto e che coinvolge una cerchia ristretta di destinatari, ma che assume carta dopo carta progressivamente i tratti di un documento la cui esecuzione completa chiama in causa differenti attori, se si pensa soltanto a tutti gli Accademici Gelati coinvolti, e prevede quasi una lettura pubblica. In tale direzione si può ipotizzare, stando alle informazioni che si devono desumere dal documento testamentario, una precisa volontà propagandistica con la quale si vuole diffondere l'immagine e il ruolo ufficiale e cittadino di Zoppio, Accademico Gelato,²⁹ e evidentemente dell'Accademia stessa. In un tale rilievo strettamente documentario può consistere l'atipicità

²⁷ ms. B4333, c.2r.

²⁸ Così Capponi, nelle Memorie, scrive: «[...] e Voi che avevate disposto con saviezza degna d'un vostro pari delle cose temporali, procurando che nella vostra famiglia sempre delle vostre facultà fosse meglio provveduto chi più di lettere s'arredasse [...]», in *Memorie, imprese e ritratti*, cit., p. 326.

²⁹ «[...] la riproposizione dell'esperienza maceratese (ovvero la fondazione dell'Accademia dei Gelati a imitazioni di quanto avesse fatto suo padre Geronimo a Macerata con l'Accademia dei Catenati) è uno dei tasselli della costruzione, da parte di Melchiorre, della propria carriera e immagine pubblica [...] che non potendo aspirare all'esclusiva dignità del senatorato [...] amplifica con la propria vivace attività culturale la sua fama nell'ambito cittadino[...]», in A. GARDI, *Riflessioni sui primi Gelati* (1588-1598), in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Alluè, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben, Lisa Gasparotto, vol. II, Forum, Udine, 2011, pp. 423-434.

del manoscritto, nel restituire, accanto alle notizie autobiografiche di natura pragmatica, essendo un testamento che ripercorre varie fasi dell'esistenza del testatore e informa sulla famiglia, sulla sua attività e sui suoi beni, la vitalità di un'istituzione, l'Accademia dei Gelati, che a sua volta, nelle procedure e nei meccanismi di funzionamento,³⁰ richiama e coinvolge la coeva *intelligenza* culturale e politica. Solo in quest'ottica esegetica, ovvero solo cogliendo l'inscindibile mistione di vita pubblica e privata dell'Accademico, si possono comprendere le sezioni dedicate *ad academicos* e i tanti nomi citati in una lunga lista di nobili famiglie bolognesi,³¹ che si diffondono in varie carte del testamento. E solo

³⁰ Nel testamento, in più parti, Zoppio fa riferimento ad un sistema elettivo per la nomina del «doctor», un equivalente del Principe dell'Accademia che, da statuto (*Leggi*), svolge funzioni analoghe a quelle indicate nel testo del 1622. Anche l'organizzazione strutturale, così come descritta nel manoscritto B4333, corrisponde alla gerarchia accademica regolarizzata successivamente nel *corpus* del 1670: «[...]doctor semel tantum, primo die suae immissionis et ingressus in possessionem domus cum assumptione cognominis Zoppii, sic salutatus a collegio et associatus, excipiat laetabundus ad symposium decem numerarios et quinque supernumerarios quibus addantur ex academicis Gelatis, si extent, princeps Academiae, vice princeps, censores duo et secretarius dicaturque meum nomen ad pocula in memoria(m) iucundam Caliginosi [...]», in ms. B4333, cit., c.13r. La citazione, nella precisa e serrata sequenza delle cariche, restituisce una viva immagine dell'Accademia vista attraverso gli occhi di chi era all'interno della sala. Le *Leggi* fissano nella staticità della scrittura normativa la vivace realtà di un sistema che, nel 1622, era pienamente consolidato e praticato. Insieme al *Discorso*, probabilmente il testamento è l'unica fonte capace di restituire e tramandare la vitalità di una delle maggiori istituzioni culturali dell'età moderna.

³¹ Si veda in modo particolare la carta 11 del manoscritto dove Zoppio riporta un elenco di famiglie appartenenti all'aristocrazia cittadina, confermando l'originaria disposizione, sancita successivamente nelle *Leggi*, di annoverare tra gli affiliati solo «soggetti Nobili o Addottorati»,

in questo modo, nella consapevole impossibilità di distinguere queste due misure, è possibile intendere l'atteggiamento quasi paternalistico con cui Zoppio racconta il suo privato al pubblico e affida una parte della propria dimora ai Gelati:

[...] domum sic ut super descriptam, in perpetuum commendo eam consignoque collegio numerariorum philosophiae, et fidei collegiatorum committo ut ipsi eligant doctorem in eodem collegio approbatum qui sit vocandus

G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi* cit., 1781, Tomo I, p. 12. Anche altrove, all'interno del testamento, a proposito delle nozze della famigli Artemisia, indica i requisiti necessari per il futuro sposo, anch'egli discendente di una delle più illustri *gentes* felsinee: «[...]Mea intentio si obsequatur Artemisia haec est: cum pervenerit ad annum suae aetatis XV iungatur in matrimonium doctori approbato in philosophia collegiato nostro qui doctor eam superet aetate non minus quam annis 4 et non plus quam annis 6, ea conditione ut is in contrahendis sponsalibus assumat cognomen meum et stemma familiae appelleturque doctor Zoppius, ita et privatim et publice nuncupari se faciat, se scribat et subscribat semper et ubique [...]Si vero contigeret premori dictum mihi electum generum antequam iungeretur in matrimonium Artemisiae, tunc et eo casu doctores philosophiae collegiati eligant suffragiis decem numerariorum et quinque supranumerariorum unum ex filiis horum duorum doctorum, d.ni Honorii Beati et d.ni Bartholomei Gallesii, qui aptior videbitur ad suscipiendum gradum doctorem philosophiae et ad sustentandam in domo Zoppia honorificentiam doctoris Zoppii atque ille in quem plura suffragia conspiraverint, sit qui ducat in uxorem Artemisiam ut supra etc. [...]», ms. B4333, cit., c.6r-c.7r. Per Artemisia, il futuro coniuge non solo dovrà avere il titolo di *doctor in philosophia*, ma dovrà essere *approbatus* dal collegio afferente a casa Zoppio e nel caso in cui Melchiorre dovesse mancare prima che l'eletto genero si unisca in matrimonio con Artemisia, sarà compito dei *doctores collegiati* provvedere alla scelta di colui che risulti più adatto ad assolvere il ruolo di *doctor Zoppius*. Ambito familiare e contesto accademico sono profondamente e costantemente uniti tra loro, da essere pensati e ritenuti indivisibili anche da chi redige il documento.

doctor Zoppius, et domum praedictam inhabitet usque dum naturaliter vixerit, et rursus sublato per mortem tali doctore inhabitante renovent electionem in alium successiveque in alium post alium in infinitum, prout censuerint idoneum sustentare existimationem in domo dignitatemque philosophicam atque etiam Gelatorum Academiam, dum steterit[...].³²

Il sistema elettivo, lo stesso che ricorre ripetutamente ogni qual volta vengano elencate condizioni, mansioni e disposizioni relative alla figura del *doctor*, deve preservare, garantire e *sustentare* la «domus Zoppia»³³ affinché, mediante il succedersi dei vari *doctores*, sia tutelato il prestigio sociale e culturale dei Gelati e resti inalterata la struttura dell'Accademia: probabilmente in queste ragioni risiede la volontà del Caliginoso di lasciare ad uso dei sodali l'Aula dell'Hermathena,³⁴ posta nel piano nobile della casa in Strada Maggiore.

³² Ms. B4333, cit., c.10r. A questo fa eco quanto riportato da M. MEDICI, *Memorie storiche intorno le accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*, Tipi Sassi nelle Spaderie, Bologna, 1852, pp. 52-53: «[...] Il quale Melchiorre, poi anche morendo, quasi padre affettuoso verso un proprio figlio, dar volle alla sua accademia prove di benevolenza e d'amore, lasciandola erede d'una bellissima sala, a bella posta costruita e ornata da lui e chiamata Hermathena, ove recitavansi tragedie e facevansi anche altre funzioni accademiche. E la donò, con atto rogato in data 12 dicembre 1633 dal notaio A. Albani, eziandio d'una scelta raccolta di libri e di manoscritti, arricchita poscia da G. Battista Capponi e più tardi andata al Conte Fantuzzi, siccome conservatore perpetuo dell'Accademia e da lui in bell'ordine disposta [...]».

³³ Ms. B4333, cit., c.7r.

³⁴ La stanza era stata restaurata e arricchita da pitture in occasione della visita del Cardinale Maffeo Barberini, Protettore dell'Accademia, «[...] E tanto più reputo io convenirsi officio tale alla persona mia, quanto che incontinente fatta che fu da i Gelati la giudicosa elettione del Protettore,

[...] Dummodo ex locatione impedimentum non inferatur
Aulae Hermathenae³⁵ cum mansionibus duabus annexis

havend'io impiegat'opra e spesa per dare secondo la mia possibilità qualche forma riguardevole a questo luogo, ad effetto che personaggio, il quale s'era degnato di venir a patire fra la ruvidezza de' pareti, sotto il coperto delle tegole e delle cannucce, potesse ritornarci invitato a ricrear l'occhio, et l'animo per la varietà dell'imprese dipinteci, et di qualch'altro pensiero diretto a lui proprio; ho giudicato di non mi porre a cosa sconfacevole in provandomi di corrispondere ad un costume antico di nobiltà. Gentil'huomo che si fosse fabbricato un suo cenacolo qual meritasse la spesa, la prima volta che si dovesse incendiare il fuoco in quello convocava attinenti et amici a quella detta da gli antichi suffumigatione, similmente io havendo ridotto questa stanza a termine che può stare in uso d'Academia, et per quel compimento che si può di presente fattola imbianchire e dipingere con imprese e figure havrò invitato Protettore et Academici, padroni, e fautori, non già alla suffumigatione, nel focolare sta la cathedra, ma alla dealbatione, o vogliam dire alla figuratione. Et v'accaderà insieme d'esser venuti ad honorare una solennità di quelle che da Greci furono chiamate ονομασῳπια che si celebravano per l'impositioni de' nomi, dovendosi hoggi per me dare il nome alla stanza, o dato dichiararlo. Intorno al che, tralasciandosi la fastidiosa diceria che riuscirebbe sopra ogni particolare impresa dipinta nel tassello, m'andrò restringendo a quella parte che intorno all'Hermathena di sopra e di sotto, di qua e di là possa arrecar gusto, me satievole in dar pasto ad occhi ed intelletti[...]», *Discorso*, cit., cc. 4r-4v.

³⁵ Nella denominazione dell'Hermathena, oltre un chiaro riferimento alla precedente esperienza di Bocchi e dunque ad una certa tradizione accademica bolognese, si ritrova quanto espresso dallo stesso Zoppio nel già citato *Discorso* del 1614: l'ampia e ricca descrizione della sala, attraverso l'uso simbolico delle immagini, spiega il significato dato all'Hermathena, rappresentazione emblematica dell'Accademia, così si legge «[...] nelle quali parole viene a spianarsi la significazione di questo nome composto di due, di quel di Mercurio presidente a gli ingegni detto

habentibus prospectum in stratam ipsam publicam, volo enim patere partem illam sessionibus Gelatorum prae opportunitate congressibusque et actionibus Academiae publicis et privatis. Volo academicos posse semel in anno, si quando illis placuerit, spectacula repraesentare in Hermathena cum machinis, dummodo intra mensem restituantur et de facto restituta sint ab ipsis amoventibus vel immutantibus, omnia in pristinum, praestita prius fideiussione se intra dictum tempus complete executuros [...].³⁶

Il frammento proposto pone in rilievo due importanti considerazioni: la prima relativa all'attività dell'Accademia, la seconda alla natura stessa del documento testamentario. Stando alle parole di Zoppio, la sala viene donata ai Gelati per le loro riunioni³⁷ e per lo svolgimento delle azioni pubbliche e private. Ma le indicazioni sono dettagliate: viene loro riservata la possibilità di rappresentare opere teatrali³⁸ ricorrendo all'allestimento di

Ερμης, e di quello di Minerva, dea della sapienza, detta Αθήνα, de' quali due si compone Hermathena significante in proposito nostro una magione academica, denominata da questi due[...], *Discorso*, cit., c.13r.

³⁶ ms. B4333, cit., c.12r.

³⁷ «[...]Se bene l'Accademia ha luogo proprio, cioè la Sala accademica, detta Ermatena, posta in Casa de' Signori Zopii in Strada Maggiore, incontro la Maggione, lasciata all'Accademia dal famosissimo Sig. Dott Melchiorre Zoppio di gloriosa memoria detto il Caliginoso, uno de' Fondatori, e benemerito zelantissimo, per suo testamento rogato per Ser. Gio Agostino Albani di Dicembre 1633. Non dimeno per maggiore comodità de' Principi, e de' gli Accademici, si concede a' Principi istessi di poter chiamare le adunanze in Casa propria [...], *Leggi*, cit., p. 18.

³⁸ Un elenco delle rappresentazioni messe in scena a casa Zoppio viene redatto da C. RICCI, *I Teatri di Bologna nel XVI e XVII Secolo*, Bologna, Successori Monti Editori, 1888, *Appendice. Gli Spettacoli di Bologna (1600-1800)*: «[...] 1600: *Mida*, egloga pastorale di Girolamo Zoppio,

macchine sceniche, mobili o semimobili. Non è involontaria l'allusione agli spettacoli così come non è casuale il richiamo all'uso dei meravigliosi congegni: emerge, al contrario, una precisa volontà autoriale che riconosce nella teatralità, nella finzione e nell'artificio la dimensione pubblica dell'Accademia, l'apertura verso l'esterno e la sua partecipazione alla vita municipale. Vent'anni prima, nel 1602, Melchiorre Zoppio, il Caliginoso, per onorare il passaggio di Margherita Aldobrandini, sposa di Ranuccio Farnese, aveva composto un torneo armeggiato ai piedi di una

probabilmente rappresentata a casa Bentivoglio e poi a casa Zoppio; 1610 *Andromeda* di Ridolfo Campeggi rappresentata a casa Zoppio; 1612: Il *Giuliano* di Melchiorre Zoppio rappresentata nella sala di Palazzo Zoppio; 1615: casa Zoppio Il *Tancredi* di Ridolfo Campeggi; 1616: Il *Diogene Accusato*, commedia di Melchiorre Zoppio rappresentata nel teatro del suo Palazzo, 1618: eseguita a casa Zoppio l'*Orsilla*, favola boschereccia di Giovanni Capponi; 1619: rappresentato a casa Zoppio l'*Airone* di Giovanni Capponi. Nello stesso anno fu rappresentata a casa Zoppio la *Medea essule* di Melchiorre Zoppio; 1623: *La selva dei mirti*, rappresentazione con balli nell'Accademia dei Gelati; 1626: *Admeto*, tragedia di Melchiorre Zoppio, rappresentata in casa Zoppio; 1627: rappresentazione della *Creusa* tragedia Melchiorre Zoppio nel teatro dei Gelati, 1628: *Le Api riverite* di Bernardino Marescotti in casa Zoppio, 1629: Il *Re Meandro*, tragicommedia di Melchiorre Zoppio rappresentata in casa Zoppio, 1635: *Atamante* di Bernardino Marescotti nella sala dei Gelati [...]; «[...] in una sala ben ornata del secondo piano della casa lo Zoppi vi aveva costruito un teatro, nel quale fece rappresentare le proprie commedie e quelle dei colleghi accademici. Era questo fra i teatri stabili, dopo la *sala del Podestà*, il più vecchio di Bologna. Nel 1598, nello stesso tempo della sua pubblicazione, vi fu rappresentata una commedia dello stesso Zoppi, il *Diogene Accusato*. Molti altri lavori vi si andarono eseguendo poi man mano sino al 1671, dopo di che non abbiamo rinvenuto più notizie[...]», in D. G. FORNASINI, *La Chiesa parrocchiale di Santa Caterina V.M. di Strada Maggiore in Bologna*, Officina Grafica Cacciari, Bologna, 1942, p. 195.

suggestiva Montagna Circea;³⁹ ora, a distanza di anni, grazie a lui, l'Accademia continua a dialogare e a mediare con la città tramandando e divulgando un'immagine pubblica e politica di sé. Non è soltanto il testatore a compilare questa sezione conclusiva, bensì l'uomo di lettere, l'accademico che, mediante il medesimo artificio retorico degli apparati effimeri, trasforma la scrittura tecnico-giuridica in suggestiva testimonianza storico-letteraria.⁴⁰ In questo senso allora il testamento si presenta quale straordinaria epifania accademica: come il *Discorso* del 1614 recitato al cospetto delle più illustri autorità senatorie ed ecclesiastiche, il documento B4333, in virtù dei suoi contenuti normativi e organizzativi, può essere pensato per una diffusione cittadina, e l'esecuzione deve avvenire con la pratica della lettura pubblica. È l'autore a suggerire questa ipotesi affidando ai "dottori collegiati" l'esecuzione delle sue ultime volontà:

[...]Commissarios tandem et huius meae ultimae voluntatis exequutores constituo et declaro praedictos excellentissimos doctores philosophiae collegiatis quorum iudicio omnem et quamcumque controversiam seu differentiam quae forte posset insurgere circa praedicta, tam inter uxorem meam et

³⁹ *La Montagna Circea torneamento nel passaggio della Serenissima Duchessa Donna Margherita Aldobrandina sopsa del Serenissimo Ranuccio Farnese, Duca di Parma e Piacenza, festeggiato in Bologna a XXVII Giugno 1600*, in Bologna, presso gli Heredi di Giovanni Rossi.

⁴⁰ la licenza dal linguaggio giuridico è espressa da Zoppio: «Rogans notarium infrascriptum ut matricem huius meae ultimae voluntatis ac dispositionis registret inter suos publicos rogatus et suppleat omnes et quascumque clausulas ac solemnitates in talibus solitas et consuetas iuxta formam iuris et statutorum bononensium ad plenum robur et efficacitatem declaransque quod si ego in scribendo propter inexperience styli in aliquibus verbis forte defecerim, quamcumque improprietatem intelligi et accipi volo secundum consuetudinem et proprietatem sermonis. Nam verba intentioni debent famulari non dominari», ms. B4333, cit., c.14r.

filiam, aut etiam filios quam inter hos aut aliquem horum, et doctorem eligendum, et omnino inter quoscumque et quomodocumque vel in totum vel in partem huius meae dispositionis et contentorum in ipsa pleno iure subiicio cum plenaria potestate cognoscendi et exequendi, nullo iuris ordine vel tempore servato, ac tamquam iudices arbitros et arbitratores aliasque omni meliori modo eos eligo qui laudent, decident, manuque regia terminent per vota dominorum prioris pro tempore et consiliariorum seu maioris partis eorum a quorum determinatione non liceat appellare nisi semel ad collegium totum[...].⁴¹

⁴¹ Ms. B4333, cit., c.14r.

IL «MONDO ALLA ROVERSA» DI G. F. BUSENELLO
E IL RELATIVISMO INCOGNITO

Anna Langiano

Nel passaggio dalla fiaba pastorale di matrice fiorentina, ricreazione onirica e sentimentale della tragedia greca, al teatro imprenditoriale veneziano, attraverso le feste organizzate dalle corti principesche, ciò che si trasforma non è solo l'organizzazione¹ dell'opera per musica, ma il mondo che essa rappresenta. Se alla fine del Cinquecento tema d'elezione del melodramma era ancora il contrasto tra ideale e reale, l'acuto rimpianto di un ordine in dissoluzione, i librettisti del Seicento devono interrogarsi sulla possibilità stessa di una realtà; l'artista, l'uomo cerca invano di ricollocare se stesso in un mondo senza più punti di riferimento, dove

A ogni livello della conoscenza si stanno scompaginando tutti gli ordini stabiliti dalle gerarchie umanistiche e rinascimentali e gli scrittori hanno l'arduo compito di riordinare tutta una massa di dati per ricostruire il tessuto

¹ Cfr. G. DAMERINI, *Il trapianto dello Spettacolo teatrale Veneziano del Seicento nella civiltà barocca europea*, in V. BRANCA (a c. di), *Barocco europeo e barocco veneziano*, Firenze 1962; E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990; B. L. GLIXON, J. E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford University Press, New York and Oxford 2006.

della comprensibilità del mondo. Ma i punti di riferimento mancano².

Al principio del rovesciamento tra gerarchie risponde una delle principali caratteristiche dell'opera per musica veneziana, il brusco accostamento di scene comiche e tragiche³, che vengono così messe sullo stesso piano, anzi finiscono per compenetrarsi contraddittoriamente creando un vero e proprio «mondo alla roversa»⁴ in cui ogni personaggio tragico ha un controcanto che ne incrina l'autorevolezza.

L'interesse per il teatro per musica di tanti letterati provenienti dall'ambiente dell'Accademia degli Incogniti⁵ è

² P. GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Angeli, Milano 1986, p. 145.

³ Per il tragicomico nelle opere di Busenello e più in generale nel melodramma del Seicento cfr. R. GIGLIUCCI, *Prime inquisizioni su tragicomico e melodramma nel Seicento*, in S. BELLAVIA (a c. di), *Teatro e letteratura. Percorsi europei tra '600 e '900*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 11-45.

⁴ Cfr. A. LIVINGSTON, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia 1913.

⁵ Per i rapporti tra Incogniti e teatro d'opera rimando a L. BIANCONI, TH. WALKER, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": storie di Febiarmomci*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975. Così Nicola Michelassi sintetizza l'apporto dell'Accademia al teatro per musica: «L'opera degli Incogniti provocò un'accelerazione nello sviluppo del nuovo teatro lirico. Rispetto all'usuale patrimonio favolistico di matrice ovidiana (tipico del primo melodramma cortigiano, fiorentino e mantovano, la rosa dei soggetti poetabili cominciò ad includere le fonti storiche romane e le vicende dei personaggi dei poemi epici (Achille, Ulisse, Enea, ecc.). L'elemento comico (ch era già stato incluso di recente in alcuni melodrammi romani di Giulio Rospigliosi) trovò inoltre uno stabile inserimento nelle vicende soprattutto attraverso i personaggi di servi

in parte proprio riconducibile alla possibilità fornita dal palcoscenico di rappresentare le grandi tematiche dell'attualità in forma drammatizzata e sfumata al tempo stesso. L'Accademia fondata da Giovan Francesco Loredan si proponeva di modernizzare il panorama culturale italiano⁶, ponendosi all'avanguardia dei generi più innovativi dell'epoca e pronunciandosi sulle dispute culturali che animavano la Venezia del primo Seicento⁷.

L'alternarsi di punti di vista che si ribaltano a vicenda permette un'impostazione dialogica –ma sempre irrisolta– dello spettacolo teatrale; nelle storie di dei ed eroi si

o vecchie nutrici vogliose. Gli intrecci, infine, si fecero audaci, complicati e avventurosi, con un significativo avvicinamento del melodramma al genere romanzesco, coltivato a sua volta con assiduità, come si è detto, da molti accademici Incogniti» (N. MICHELASSI, *Michelangelo Torcigliani e l'Incognito autore delle Nozze di Enea con Lavinia*, in «Studi secenteschi», n. 48, 2007, pp. 381-386). Per il probabile coinvolgimento degli Incogniti nell'impresa del teatro Novissimo è stato analizzato da F. MANCINI, M. T. MURARO e E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto: Giunta regionale, 1995, vol. I; e nella tesi di dottorato di S. ZANON *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al teatro Novissimo* (discussa nel 2010 nell'Università di Padova, relatrice prof.ssa Elena Randi).

⁶ Cfr. GETREVI, *Dal picaro al gentiluomo*, cit., p. 142 e I. MATTOZZI, *Nota su Giovan Francesco Loredano*, in «Studi urbinati», XI (1966), pp. 257-288.

⁷ Si pensi ad esempio alla polemica con Arcangela Tarabotti sul ruolo della donna nella società (per cui rimando a E. MUIR, *Guerre culturali*, Laterza, Bari 2008), o delle discussioni condotte a distanza tramite pamphlet sulle lodi del Niente di Luigi Manzini (ricostruite da C. OSSOLA, *Le antiche memorie del nulla*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2007).

inseriscono i dibattiti culturali che animavano l'*intelligenza* veneziana; il palcoscenico diventa un agone dialettico, dove diverse posizioni si confutano vicendevolmente e dove le tematiche del moderno vengono problematizzate e discusse.

tutte queste riflessioni altro non sono che una sorta di intromissione di una realtà contemporanea che viene così a scalfire, ad incrinare la marmorea base storico-mitologica dei libretti inserendoli nella realtà sociologica e politica che è quella della Venezia della prima metà del Seicento⁸.

Così l'avvocato Gian Francesco Busenello⁹ nel libretto della *Statira* inserisce un'accesa condanna del matrimonio e della monacazione forzati:

⁸ J.-F. LATTARICO, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per un'edizione critica dei melodrammi*, in «*Chroniques italiennes*», Anno 2006, n. 77-78, p. 7-26.

⁹ Per le informazioni biografiche su Gian Francesco Busenello si veda Livingston nel già citato volume *La vita veneziana nelle opere di G. F. Busenello*. Numerose tematiche di Busenello da ricondursi all'ambiente culturale dell'Accademia sono già state rilevate da Jean-François Lattarico nel saggio precedentemente citato: il pessimismo di Busenello (p. 11), le tematiche della ragion di stato (p. 15), la struttura centrifuga dei libretti così come dei romanzi barocchi (p. 17), sottolineata anche da Beatrice Barazzoni in F. MILESI (a c. di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fondazione Cassa di risparmio, Fano 2000, vol. 1, pp. 41-56. Cfr. in proposito anche P. GETREVI, *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Essedue, Verona 1987. Il *topos* della celebrazione di Venezia, diffusissimo nei libretti della prima metà del Seicento, è stato ricondotto da Stefania Zanon nell'ambito degli intrecci tra cultura e politica propri dell'ambiente Incognito. Cfr. in proposito anche P. FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino 1996, p. 337 segg.

Elissena: Quante son le donzelle,
che per forza son tali?
Fresche, leggiadre, e belle,
ma disperate vergini vestali,
nel traffico d'Amor merci fallite,
in prurigine eterna seppellite.
Non rifiutar la mensa,
di cibi saporiti,
per cercare in dispensa
i rimasugli fracidi e sciapiti.
È di noi donne l'instituto antico:
uccellar destramente al beccafico¹⁰.

E poi:

Birsante: Seminari di lite
son le nozze rapite.
Matrimoni sforzati
son inferni incarnati¹¹.

Nella stessa opera troviamo una denuncia –topica– dei trucchi delle donne:

Elissena: Spesso velano i veli,
spalle ineguali, e montuose terga:
massime a questi tempi fortunati,
che il liscio delle carni,
e 'l crine infarinato,
tante bugie conduce sul mercato.
Sono dell'ambra stessa,

¹⁰ *Statira*, atto III, scena nona.

¹¹ *Ivi*, atto III, scena undicesima.

gl'odori condannati,
d'acconcie bocche a profumare i fiati.
Così non fosse il vero,
che l'amante tal'ora,
mentre crede baciare labbra gentili,
lambisce fiele, ed un sepolcro odora¹².

Ma nella maggior parte dei casi l'intento polemico soccombe di fronte a un più corrosivo relativismo che rende estremamente difficile comprendere in che direzione si muovano le simpatie dell'autore.

Tale pluralismo prospettico¹³ ha le sue radici nelle discussioni accademiche, basate sull'alternata dimostrazione di un assioma e del suo contrario, che ebbero grande successo tra gli Incogniti per l'influenza dello scetticismo di Cesare Cremonini, professore all'università di Padova¹⁴. La convinzione dell'impossibilità di una comprensione positiva della storia porta Ferrante Pallavicino ad affermare, nel *Corriere svaligiato*, che è inutile cercare fonti sicure su ciò

¹² Ivi, atto II, scena sesta.

¹³ Riprendo la terminologia proposta da Giovanni Getto ne *Il romanzo veneto nell'età barocca*, contenuto in V. BRANCA (a c. di), *Barocco europeo e barocco veneziano*, Sansoni Editore, Firenze 1962, p. 116.

¹⁴ Quasi certamente lo stesso Busenello fu tra gli allievi di Cremonini: cfr. LIVINGSTON, *op. cit.*, p. 32. La fortissima influenza delle teorie di Cremonini sull'Accademia è trattata da MUIR, *op. cit.*, pp. 15-57. Giorgio Spini identifica proprio negli studi padovani il denominatore comune del nucleo più attivo dell'Accademia; cfr. G. SPINI, *Ricerca dei libertini*, La nuova Italia, Firenze 1983. Per un inquadramento della filosofia di Cremonini e degli Incogniti nelle teorie del libertinismo in Italia si rimanda alla recente antologia a c. di A. BENISCELLI, *Libertini italiani*, Rizzoli, Milano 2011 e all'apparato di introduzioni in essa contenuto.

che accade perché le relazioni di chi racconta gli eventi sono sempre deformate dall'adulazione o dall'interesse di parte, è quindi impossibile arrivare alla verità.

Ancora Pallavicino nei *Successi nel mondo* scrive:

La verità, dall'odio comune scacciata, non più si conosce, in guisa che può ben ciascuno formar l'interrogazione di Pilato: "Quid est veritas?"¹⁵

Nei libretti di Gian Francesco Busenello l'opacità del vero e il relativismo delle convinzioni umane conducono a una rappresentazione problematica delle vicende messe in scena, che si prestano a plurivoche interpretazioni. La progressiva umanizzazione delle vicende, col passaggio dall'idillio pastorale alla cronaca storica¹⁶, non porta con sé interpretazioni compiute delle vicende umane, ma una rappresentazione multiprospettica degli irrazionali impulsi della passione.

¹⁵ Citato da SPINI in *Ricerca dei libertini*, cit., p. 77.

¹⁶ Cfr. W. HELLER: *Tacitus Incognito: Opera as History in 'L'incoronazione di Poppea'*, JAMS, vol. 52, n. 1 (1999), pp. 39-96; R. KETTERER, *Ancient Rome in early Opera*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 2009. Né l'umanizzazione delle trame è una peculiarità del melodramma: nella *Galeria delle donne celebri* (1662) l'Incognito Pona reinterpreta la mitologia classica alla stregua di un intreccio romanzesco: nella vicenda di Leda, Giove è il re di Creta e il cigno non è altri che una macchina presente sulla nave di Giove in cui i due amanti si nascondono. Per il riuso del patrimonio classico nel melodramma e all'interno degli Incogniti rimando a P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 105 segg.

Qualunque sia la sua fonte, Busenello scioglie infatti il modello in intrecci amorosi che echeggiano gli uni verso gli altri, formando una struttura caleidoscopica di riflessi, occultamenti e inganni. Ne abbiamo un esempio nella Statira, quando la protagonista pensa che Ermosilla le contenda l'amore di Cloridaspe, mentre in realtà Ermosilla è un uomo, che la serve sotto mentite spoglie femminili perché innamorato di lei: la situazione è insomma esattamente opposta a quella paventata da Statira, perché Ermosilla è rivale di Cloridaspe, non di Statira stessa; la vera contendente della principessa è semmai Floridea, che occulta la sua passione per Cloridaspe.

Ermosilla: Signora di', che sarà questo mai?

Statira: M'adora il re d'Arabia, adoro lui.

Ermosilla ti turbi?

Mi sei forse rivale?

Ermosilla: Rivale? O questo no.

Floralba: (La rivale son io;
ti sia tomba il silenzio, o dolor mio.)¹⁷

Persino le scottanti istanze politiche della *Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* si muovono tra vendette personali e dialoghi amorosi. Di conseguenza, l'obiettività dei fatti viene a mancare, e l'accento è tutto sull'emotività delle azioni dei personaggi, che in quanto istintive si sottraggono a ogni forma di giudizio.

L'impossibilità di formulare un giudizio definitivo sulla storia e le ragioni profonde dell'agire umano impedisce ogni

¹⁷ *Statira*, atto I, scena seconda.

contrapposizione netta tra personaggi positivi e negativi, sublimi e ridicoli; ogni individuo si fa portavoce delle proprie ragioni, persino i personaggi-maschera diventano latori di una contro morale, depositari di una verità che incrina il felice concludersi della vicenda.

Nell' *Incoronazione di Poppea* la nutrice, che si ritrova a partecipare della felicità della padrona, rovescia amaramente la gioia del suo successo.

Arnalta: Io nacqui serva, e morirò matrona.
Mal volentier morirò;
se rinascessi un dì,
vorrei nascer matrona e morir serva.
Chi lascia le grandezze
piangendo a morte va;
ma, chi servendo sta,
con più felice sorte,
come fin degli stenti ama la morte¹⁸.

Nella *Didone*, la visione della regina abbandonata dall'amante per il quale ha tradito la memoria di Sicheo ispira alle dame di corte una morale sprezzante di ogni fedeltà:

Tre Dame di corte.
Prima dama: Enea rivolto ha 'l piede
da queste spiagge apriche;
donna, che in uom pon fede
perde le sue fatiche,
ché son più vani i cor de' cavalieri,
che le piume non son de' lor cimieri.

¹⁸ *L'incoronazione di Poppea*, atto III, scena settima.

Seconda dama: Però se ingegno avremo
nell'amoroso tresco,
consolate vivremo
sempre di fresco in fresco;
bisogna variar disegno, e volo,
perché fa troppa nausea un cibo solo.

Terza dama: Fedeltate, e costanza
son belle da contarsi,
ma per porle in usanza
son mostri da scamparsi.
È ben pazza colei, che s'innamora,
se in un solo pensier sta più d'un'ora¹⁹.

Ancora, nella *Statira* lo scioglimento della vicenda in un lieto doppio matrimonio trova la sua dissacrazione nelle parole del servo Vaffrino.

Vaffrino: Oh volesse il destino,
che il complimento, cortigiano giotto,
metter facesse la mogliera al lotto;
se a dadi, o a sbaraglino
si potesser giocare i matrimoni,
rido si farian tutti i cantoni.

II

Dar a cambio denari,
usure suol fruttar doviziose,
più giovarebbe il dar a cambio spose.
O che guadagni cari,
senza tanto versar sopra i puntigli,
ogni casato abbonderebbe in figli.

III

¹⁹ *Didone*, atto III, scena nona.

E, se d'un padre solo,
nasce posterità di buon talento,
che saria poi, se avesse padri cento?
Or m'incammino a volo
ad ammogliarmi in qualche Bradamante,
e trafficarla a cambio del contante²⁰.

All'inizio del melodramma, Vaffrino era per la prima volta apparso cantando con delicatezza i tremori di un amore non corrisposto; ma quando il proprio padrone gli chiederà di intercedere per lui presso la stessa donna che lui ama, il moro si troverà a recitare la parte del ruffiano contro i propri interessi. Scoperto che la donna che ama è in realtà un uomo travestitosi per amore, Vaffrino satireggia se stesso e la propria fortuna tanto che il re d'Egitto gli propone di divenire il proprio buffone. La parabola di Vaffrino da innamorato a servo buffo mostra l'intrinseca ambivalenza dei personaggi di Busenello, sempre liminari tra parodia e interiorità.

Capolavoro di ambiguità etica è senz'altro *L'incoronazione di Poppea*. Qui il giudizio su ciascun personaggio è volutamente sospeso, contraddittorio

Al centro dell'opera, l'amore di Nerone e di Poppea, nella quale il Busenello volle raffigurare sotto la specie della fatale donna romana – cui, secondo la parola di Tacito, “*cuncta alia fuere praeter honestum animum*” – il tipo dell'intrigante e subdola dama di corte del tempo suo: sfrenato, delirante erotismo nell'uno, strumento di ambiziosi disegni nell'altra,

²⁰ *Statira*, atto III, scena tredicesima.

passione cieca in entrambi, che ad esso non esitano a sacrificare ogni considerazione di ordine etico

E della sua luce ambigua si colorano anche le figure di Ottavia, che pur si rende complice e con l'odiosa arma del ricatto per di più, del tentato assassinio di Poppea; di Ottone, che il Busenello canagliescamente si diverte ad atteggiare con bruciante ironia quasi sempre in atteggiamenti caricaturali; e anche di Drusilla, in parte²¹.

Poppea, dalla tradizione presentata come un'arrampicatrice sociale, nell'opera diviene depositaria di una forza irresistibile, che tutto trascina con sé e che la innalza sugli uomini; la sua vittoria non è però dovuta a qualità interiori, ma all'irrazionale protezione accordatale da Amore, che le consente il dominio sulla Fortuna. Nerone, totalmente asservito a Poppea, esercita un potere indispettito e soverchiatore, ma è anch'egli strumento del trionfo d'amore e portatore delle istanze dell'eros; i due aspetti della sua figura non si contraddicono ma si giustificano vicendevolmente perché «[...] l'ebrezza d'amore implica l'uso arbitrario del potere, i due membri dell'endiadi sono inscindibili, ciascuno è causa ed effetto dell'altro²²».

Il personaggio che viene rappresentato con maggior ambiguità è significativamente quello che ha più profondi

²¹ F. DEGRADA, *Gian Francesco Busenello e il libretto dell' "Incoronazione di Poppea"* in IDEM, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del meodramma dal Barocco al Romanticismo*, vol. I, Discanto, Fiesole 1979, p. 11.

²² BENISCELLI, *Introduzione* a "Narrazione e messinscena dell'eros", in IDEM (a c. di), *Libertini italiani*, cit., p. 311.

rapporti col potere della parola, il filosofo Seneca: parodiato da servitori alla stregua di un vero e proprio Azzecagarbugli, eppure capace di una morte stoica e accorata, così il filosofo viene ritratto dai soldati di Nerone:

Secondo soldato: Sol del pedante Seneca si fida.

Primo soldato: Di quel vecchion rapace?

Secondo soldato: Di quel volpon sagace!

Primo soldato: Di quel reo cortigiano

che fonda il suo guadagno

sul tradire il compagno!

Secondo soldato: Di quell'empio architetto

che si fa casa sul sepolcro altrui

Né migliore è il giudizio di Ottavia, che rileva l'inconsistenza dei discorsi di Seneca:

Ottavia: Tu mi vai promettendo

balsamo dal veleno,

e glorie da' tormenti.

Scusami, questi son, Seneca mio,

detti di prospettiva,

vanità speciose,

studiati artifici,

inutili rimedi agl'infelici²³

La struttura stessa dell' *Inconorazione* esalta l'equivocità del personaggio Seneca, la cui morte viene raffigurata tra due scene idiosincratica rispetto ad essa: una parodia del filosofo e un elogio del vitalismo erotico. Dopo i dubbi di Ottavia,

²³ *L'incoronazione di Poppea*, atto I, scena sesta.

infatti, anche il suo valletto descrive il filosofo come un nebuloso ciarlatano, che approfitta dei sofismi per accattivarsi l'interesse dei potenti:

Madama, con tua pace,
io vo' sfogar la stizza, che mi move
il filosofo astuto, il gabba Giove.
M'accende pure a sdegno,
questo miniator di bei concetti.
Non posso star al segno,
mentre egli incanta altrui con aurei detti.
Queste del suo cervel mere invenzioni,
le vende per misteri e son canzoni!
Madama, s'ei... sternuta o s'ei sbadiglia...
presume d'insegnar cose morali,
e tanto l'assottiglia,
che moverebbe il riso a' miei stivali²⁴.

Subito dopo la tiritera del valletto, a Seneca viene annunciata la morte, che il filosofo accoglie con serenità e comprensione profonda della fuggevolezza dell'esistenza. Persino nel momento della morte, però, si sente qualcosa di incrinato nella figura del filosofo, e la sua soddisfazione di morire di fronte al pavido ma umanissimo istinto di conservazione dei suoi amici ha qualcosa di innaturale, di freddamente cerebrale:

Famigliari Non morir, Seneca, no.
Io per me morir non vo'.
[Ritornello]

²⁴ Ivi, atto I, scena sesta.

I Familiare

Questa vita è dolce troppo,

II Familiare

questo ciel troppo è sereno,

III Familiare

ogni amar, ogni veleno

Tutti finalmente è lieve intoppo.

[Ritornello]

I Familiare

Se mi corco al sonno lieve,

II Familiare

mi risveglio in sul mattino,

III Familiare

ma un avel di marmo fino,

Tutti mai no dà quel che riceve.

[Ritornello]

Famigliari Non morir, Seneca, no.

Io per me morir non vo'²⁵.

Subito dopo la morte di Seneca, il canto di un valletto innamorato creerà un ulteriore e brusco cambio di tono: le ragioni della vita, il caldo vitalismo di un amore adolescenziale, si contrappongono naturalmente ai barocchismi del filosofo.

La rappresentazione del linguaggio che svuota se stesso è d'altronde una costante nei libretti di Buseniello: i personaggi, smarrito ogni rapporto tangibile con il reale, disperdono la propria coscienza in parole allucinate.

Elissena: Seco stessa ella parla.

²⁵ Ivi, atto II, scena terza.

Soavi frenesie,
gioconde fantasie,
vertigini di cor, deliqui d'alma,
soliloqui di mente, astratti sensi,
estatici trascorsi,
idolatrie canore,
a cui misura le battute amore;
dolcissimi deliri,
mi ricordo ancor'io de' miei sospiri²⁶.

Tanto più che la parola dimostra tutta la sua vacuità di fronte alla pura forza:

Nerone La forza è legge in pace...

Seneca La forza accende gli odi...

Nerone ...e spada in guerra...

Seneca ...e turba il sangue...

Nerone ...e bisogno non ha della ragione.

Seneca La ragione regge gl'uomini e gli dèi.

Nerone Tu mi forzi allo sdegno; al tuo dispetto,
e del popol in onta e del senato
e d'Ottavia, e del cielo, e dell'abisso,
siansi giuste od ingiuste le mie voglie,
oggi, oggi Poppea sarà mia moglie!²⁷

E ancora:

Pirro Temeraria donzella,
nelle man di chi vince,
in servitù di chi trionfa, ardisci

²⁶ *Statira*, atto I, scena tredicesima.

²⁷ *L'incoronazione di Poppea*, atto I, scena nona.

trattar ingiurie, e inasprir parole?
Dell'ingiustizia altrui ti lagni in vano,
sempre ha ragion chi tien la forza in mano²⁸.

La vanità del linguaggio riflette l'intrinseca debolezza del pensiero umano che, incapace di ripristinare un ordine del reale, inganna se stesso, affastella vuoti concetti e immagini slegate, tentando di riempire il vuoto della realtà con un'incontenibile ansia verbale.

Vaffrino: Non ti turbar, donzella: questi sono
sternuti di passione, asmi di core,
sensi bizzarri, e sincopi d'ingegno²⁹.

Il sentimento di un'inconsistenza scandisce la struttura stessa dei libretti di Busenello, che regolarmente cominciano nella notte e in atmosfera di sogno e incubo: nell'*Incoronazione di Poppea* Ottone, assorto nottetempo nell'immaginazione di Poppea vede sopraggiungere i soldati di Nerone; la vicenda di Apollo e Dafne è interamente avvolta in un'atmosfera onirica.

È lo statuto stesso della realtà a essere ambiguo e recalcitrante: i sogni, così come l'astrologia, potrebbero essere una chiave di accesso alla realtà: ma anche questa volta Busenello mischia le carte, contraddice se stesso e la propria opera. La presenza dei sogni è penetrante ma indefinita e corrosiva: anche quando anticipano ai personaggi il loro destino, nessun effetto ha questo anelito di verità sulla vita dei

²⁸ *Didone*, atto I, scena terza.

²⁹ *Statira*, atto I, scena undicesima.

protagonisti, perché essi ai sogni non credono, come Cesare e Pompeo, o persino ci offrono di essi disanime dissacratorie, come Pompeo o Anna:

Pompeo: Curar dunque degg'io femmine, e sogni?

La vanitade, e la Chimera unite
Osano litigar col mio corraggio?

Vigilar voglio sempre,
Né giorno o notte fia, che m'adormenti,
se'l dormire è cagion de' miei spaventi
felicissimo suon, tromba gradita
sij quella tu, che ogni timor disgombre,
e ponga in fuga i sogni, e in rotta l'ombre

Mentre nella *Didone*:

Anna: Manda i sogni bugiardi
a involversi nei fumi,
sprezza i vani fantasmi,
scaccia l'ombre insolenti,
pur troppo il giorno somministra affanni,
senza che ancor la notte accresca danni.

Indiscreta natura
tutto il dì ci tormenta,
e non assolve il sonno
da chimere scortesì.
Dormono le palpebre illanguidite,
e pazza fantasia con noi fa lite.
Umanità infelice
desta sempre combatti
con altri, o con te stessa
o col caso, o col cielo,

e quando avvien, che il sonno i sensi ingombre
sei destinata a contrastar coll'ombre.

[...]

Pensa cara Didone,
non conosciam noi stesse,
quando abbiám gl'occhi aperti,
e indovine sarem coi lumi chiusi?³⁰

Difficile immaginare una critica più serrata a qualsiasi fiducia nella verità dei sogni: e l'incapacità dei sogni pur veritieri di avere un qualsiasi effetto sul reale rafforza la sensazione che essi non siano altro che un *topos* passivamente riproposto all'interno di un mondo che non vi sa credere. È interessante notare che l'incredulità dei personaggi di fronte al significato dei sogni o dell'astrologia come possibile lettura dei destini umani, seppur contraddetta dalle vicende rappresentate, riflette effettivamente la posizione dell'autore in merito, come possiamo evincere non dal libretto ma dalle poesie in dialetto:

Semo tutti una cosa, e 'l sol n'impresta
I raggi ai nostri zorni, e no 'l fa caso
Se semo in feraiol, se semo in vesta.

Sto voler specular, sto dar nel naso
Al ziro de quei cerchi che sta in alto
L'è cose ch'al cervello fa travaso³¹.

³⁰ *Didone*, atto II, scena terza.

³¹ Sonetto citato da LIVINGSTON, *op. cit.*, p. 6.

L'universo segnico è ormai imploso, la rappresentazione perverte se stessa in detrito d'inesistenza, la riflessione sulle sorti umane diventa delirio affabulatorio:

L'immaginare umano
ha formate a sé stesso
le frenesie del prestar fede a' sogni³².

L'aberrazione della lingua e del senso svela una dissoluzione epistemologica, l'incapacità di aderire a un reale stabile e in qualche maniera definibile; fino a lambire la consapevolezza che, se nulla per l'uomo è definibile, l'unico potere dialettico dell'uomo sarà appunto sul nulla:

Povera umanità! Se la veggiam sudar nelle fabbriche de' sofismi e degli Enti di ragione, la chiamano logica o metafisica. Né ci avvediamo che tutte queste vanità sono un puro niente e che 'l nostro intelletto, architettando a sé medesimo i mondi immaginari, si pavoneggia d'esser grande perché sofistica in gran nienti³³.

³² *Didone*, atto II, scena terza. Qui e più avanti grassetti miei.

³³ L. MANZINI, *Il Niente. Discorso*, citato in OSSOLA, *op. cit.*, p. 102.

UN NUOVO CANONE CINEMATOGRAFICO: LA CLASSIFICA DEL BRITISH FILM INSTITUTE

Stefano Lo Verme

La necessità di un processo di canonizzazione, con tutte le innumerevoli problematiche relative (già fin troppo note all'analogo dibattito letterario), è un'esigenza che contraddistingue da decenni teorici, addetti ai lavori e semplici appassionati della settima arte. Il desiderio di stabilire un canone di eccellenza, e dunque di trovare dei parametri di giudizio che abbiano quanto più possibile un valore di oggettività e di autorevolezza, costituisce un'indispensabile forma di legittimazione; a maggior ragione quando si parla di un'arte, quale appunto il cinema, relativamente giovane (poco più di un secolo di vita) e costretta a convivere per lungo tempo con il pregiudizio (ancora non del tutto rimosso) nei confronti di un prodotto artistico percepito spesso, erroneamente, soltanto nella sua funzione di mero intrattenimento, senza che gli fosse riconosciuta una giusta dignità critico-estetica.

Elaborare un canone, tuttavia, è impresa tutt'altro che semplice, come dimostrano, per proseguire il parallelismo con l'ambito letterario, le infinite diatribe puntualmente provocate da qualunque tentativo di selezionare il "meglio", ovvero ciò che è ritenuto meritevole di essere letto e studiato¹. Naturalmente, sarà

¹ Un esempio su tutti, in epoca contemporanea, è quello del critico americano Harold Bloom e del suo ben noto volume *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994 (trad. it. *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, traduzione di Francesco Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996), opera fondamentale

impossibile mettere d'accordo sensibilità, culture e modi di intendere l'arte tanto vari e differenziati; tuttavia la ricerca di un canone resta un'operazione di primaria importanza, pur con tutti i suoi limiti intrinseci, in quanto permette di definire ciò che viene avvertito come parte del nostro patrimonio culturale, nonché come modello di elevata pregevolezza e quindi oggetto di studio e, talvolta, fonte di ispirazione. Un canone (e diciamo non a caso “*un* canone”, anziché “*il* canone”), tuttavia, non è un elemento fisso e immutabile, ma al contrario è un organismo vivo ed in continuo divenire, in grado di evolversi nell'arco di pochi anni e di fornire risultati spesso inediti e sorprendenti. Tale mutevolezza del canone è riscontrabile anche e soprattutto nel campo cinematografico, proprio in virtù della sua ‘breve’ storia (se paragonata a quella della letteratura, della musica o del teatro) e degli strabilianti progressi a cui la settima arte va incontro di anno in anno, ad un ritmo frenetico.

E parlando di formazione e trasformazione del canone cinematografico, un passaggio determinante di questo percorso è arrivato proprio qualche settimana fa: il 1° agosto 2012, infatti, è stata resa nota ufficialmente la nuova classifica dei cinquanta migliori film di tutti i tempi (*The Top 50 Greatest Films of All Time*) stilata dal British Film Institute, e pubblicata nell'edizione di settembre della prestigiosa rivista britannica *Sight & Sound*². Tale classifica rappresenta un'antica e ormai celeberrima tradizione del mensile di cinema *Sight & Sound*, rivista ufficiale del British Film Institute, che a partire dal 1952, e con cadenza decennale, ha convocato un gruppo di esperti e di accademici allo scopo di

quanto controversa per la sua ambizione di stabilire un ideale canone della storia della letteratura e della cultura occidentali.

² L'intera classifica, nonché tutti i risultati dell'ampio sondaggio condotto dal British Film Institute e le preferenze dei singoli giurati, sono consultabili sul sito ufficiale del British Film Institute, al seguente link: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>.

selezionare ciò che essi ritenevano essere le massime espressioni dell'arte cinematografica. La prima classifica, pubblicata sessant'anni fa, proclamava come miglior film di sempre *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, caposaldo del neorealismo italiano datato 1948, seguito al secondo posto a pari merito da due classici di Charlie Chaplin, *Luci della città* (*City Lights*, 1931) e *La febbre dell'oro* (*The Gold Rush*, 1925)³. Accolto con straordinario entusiasmo fin dalla sua uscita nelle sale, *Ladri di biciclette* è stato consacrato da subito come un capolavoro dalla critica mondiale in virtù della sua lucidissima descrizione della dura realtà sociale nell'Italia del secondo dopoguerra⁴.

Il sondaggio realizzato nel 2012, il settimo nella storia di questa classifica, ha avuto un particolare rilievo anche per la grandissima quantità di critici, intellettuali e addetti ai lavori chiamati ad esprimere le proprie preferenze sul “meglio del meglio” della produzione cinematografica mondiale. Complessivamente, sono stati 846 i verdetti espressi dai singoli giurati⁵, ciascuno con il compito di scegliere dieci titoli in base alla seguente indicazione metodologica: «We leave that open to your

³ A titolo di curiosità, *Ladri di biciclette* aveva ottenuto un totale di venticinque preferenze, contro le diciannove raccolte sia da *Luci della città* che da *La febbre dell'oro*; in tutto dodici pellicole ottennero almeno dieci preferenze, rientrando così (con vari *ex aequo*) in un'ideale Top 10. Nella classifica del 2012 *Ladri di biciclette* si è posizionato al trentatreesimo posto.

⁴ Una testimonianza emblematica del successo dell'opera di De Sica è costituita dall'elenco di riconoscimenti ottenuti da *Ladri di biciclette* in ambito internazionale fra il 1949 e il 1950, incluso il premio Oscar come miglior film straniero.

⁵ A questo link dal sito del British Film Institute è possibile visionare l'elenco completo dei giurati che hanno partecipato al sondaggio, nonché le singole preferenze espresse da ciascuno dei giurati: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/voter>.

interpretation. You might choose the ten films you feel are most important to film history, or the ten that represent the aesthetic pinnacles of achievement, or indeed the ten films that have had the biggest impact on your own view of cinema»⁶. Una giuria estremamente eterogenea, quantomeno dal punto di vista della provenienza geografica, dal momento che gli 846 partecipanti al sondaggio appartengono a settantatré diversi paesi del mondo (e già questo dato basta a far cadere qualunque pregiudizio di eurocentrismo o di anglocentrismo rispetto ai risultati del sondaggio stesso).

Ma veniamo all'esito di un'indagine così ampia, esito che ha ricevuto una forte eco sui media specializzati e che non ha mancato di far discutere. La novità più clamorosa nella classifica di *Sight & Sound* del 2012 è stato il primo film classificato: dopo decenni di supremazia del leggendario *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941), il capolavoro d'esordio del regista, sceneggiatore, produttore ed attore Orson Welles, a conquistare il primato nei favori della critica è stato un altro titolo, ovvero *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), il thriller di Alfred Hitchcock interpretato da James Stewart e Kim Novak, che ha scalzato *Quarto potere* dal 'trono' facendo scendere Orson Welles al secondo posto⁷. L'elezione del classico di Hitchcock a "miglior film di tutti i tempi" ha ovviamente focalizzato l'attenzione della stampa e di internet, in particolare dal momento che *Quarto potere* si era aggiudicato il primo posto di

⁶ «Lasciamo questo (*il concetto di "greatest", ndr*) aperto alla vostra interpretazione. Potete scegliere i dieci film che ritenete essere maggiormente importanti per la storia del cinema, o i dieci che rappresentano l'apice dell'estetica cinematografica, o addirittura i dieci film che hanno avuto il più grande impatto sulla vostra personale visione del cinema».

⁷ Nella classifica del 2012, *La donna che visse due volte* ha ottenuto un totale di 191 preferenze contro i 157 voti di *Quarto potere*, al secondo posto.

questa classifica per cinque decenni consecutivi, fin dall'edizione del 1962, e continua a detenere la qualifica di miglior film in numerosi sondaggi analoghi⁸.

L'intramontabile fama di *Quarto potere*, opera che ha rivoluzionato non soltanto le regole della narrazione cinematografica, ma la maniera stessa di intendere la settima arte, oggetto di venerazione di cineasti e di cinefili, è un dato assimilato ormai da tempo⁹; più interessante, ai fini del nostro discorso, è invece la popolarità crescente de *La donna che visse due volte*, film che ha ricevuto una progressiva e tardiva consacrazione soltanto circa vent'anni dopo la sua originaria uscita nelle sale. All'epoca della sua prima apparizione sugli schermi, infatti, *Vertigo* non replicò l'enorme successo di altre pellicole di Hitchcock di quegli stessi anni, come *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), *L'uomo che sapeva troppo* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), o dei due film immediatamente successivi, *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, 1959) e *Psyco* (*Psycho*, 1960). Solo più tardi

⁸ Uno su tutti, nonché un significativo strumento di confronto rispetto alla classifica del British Film Institute, è l'analogo sondaggio indetto dall'American Film Institute nel 1998 e poi nel 2007, allo scopo di selezionare il canone dei cento migliori film nella storia del cinema americano (*AFI's 100 Years... 100 Movies*). In entrambi i casi, tanto nel 1998 quanto nel 2007, a dominare la classifica è stato appunto *Quarto potere*; *La donna che visse due volte*, invece, si è piazzato appena alla sessantunesima posizione nel 1998, per poi salire fino al nono posto nell'edizione del 2007. Le classifiche complete sono consultabili sul sito ufficiale dell'American Film Institute: <http://www.afi.com/100years/>.

⁹ Nelle classifiche del 1972 e del 1982, Orson Welles era presente nella Top 10 anche con un altro dei suoi capolavori, l'affresco familiare *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), che anche quest'anno ha ottenuto tuttavia un ampio numero di voti, così come l'altro vertice della produzione registica di Welles, il tenebroso poliziesco *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, 1958).

la critica ne riconobbe appieno le innovazioni tanto dal punto di vista formale (le indimenticabili carrellate in soggettiva per esprimere il senso di vertigine del protagonista), quanto da quello tematico (l'insanabile dicotomia fra razionalità e passione, il connubio fra amore e morte che sfocia quasi nella necrofilia), rivalutando un film che non è un semplice racconto giallo, ma che ci dice molto sull'essenza più intima del cinema hitchcockiano¹⁰.

Che non si tratti di un canone anglocentrico, come potrebbero far sospettare i due film americani in cima alla classifica, è confermato dal terzo titolo in ordine di preferenze: *Viaggio a Tokyo* (*Tōkyō Monogatari*, 1953), lucido quanto commovente melodramma familiare scritto e diretto dal regista giapponese Yasujiro Ozu e considerato uno dei vertici del cinema asiatico. Sebbene abbia avuto un minor impatto, sotto l'aspetto formale, di *Quarto potere* e di *Vertigo*, il capolavoro di Ozu, contraddistinto dall'uso della camera fissa e dalla quasi totale assenza di movimenti di macchina, ha goduto di un'immensa fortuna critica soprattutto grazie al valore universale dei suoi temi: l'incomunicabilità fra le generazioni e la malinconica rassegnazione alla vecchiaia¹¹. Per Ozu, fra i massimi cineasti dell'Oriente, *Viaggio a Tokyo* non è l'unico titolo eletto all'interno del canone mondiale: al quindicesimo posto della classifica figura infatti *Tarda primavera* (*Banshun*, 1949), un'altra struggente

¹⁰ Emblematica, rispetto a tale rivalutazione critica, la posizione occupata dal film di Hitchcock nelle varie edizioni della classifica del British Film Institute: nel 1982 compare al settimo posto (a pari merito con altri due titoli), nel 1992 sale al quarto posto e nel 2002 è al secondo posto dietro a *Quarto potere*: quarantasei voti per il film di Welles contro i quarantuno di *Vertigo*.

¹¹ Nelle classifiche del British Film Institute *Viaggio a Tokyo* compare per la prima volta nel 1992, già in terza posizione, mentre nella precedente classifica del 2002 si era piazzato al quinto posto.

pellicola sui rapporti fra genitori e figli, caratterizzata da un'analoga riflessione sull'infelicità umana e sul sacrificio.

Un altro caposaldo imprescindibile, amatissimo (come già *Quarto potere*) dai giovani critici dei *Cahiers du cinéma* e riferimento immancabile per numerosi registi¹², è il film in quarta posizione: *La regola del gioco* (*La règle du jeu*, 1939), capolavoro di Jean Renoir la cui importanza viene ribadita fin dalla generazione della *Nouvelle Vague*, ed unico film ad aver trovato puntualmente posto in ogni singola Top 10 stilata dal British Film Institute dal 1952 fino a oggi (e per ben tre decenni, dal 1972 al 1992, stabilmente in seconda posizione dietro a *Quarto potere*). Le analogie fra l'opera di Renoir e quella di Welles, al di là della vicinanza temporale (appena due anni separano *La regola del gioco* da *Quarto potere*), risiedono in quella che rappresenta una costante di tutte o quasi le pellicole di questo “nuovo canone” del 2012: la capacità di riscrivere le leggi del racconto cinematografico, ribaltando i precedenti modelli per crearne di nuovi ed inediti. Non è un caso che entrambi i film, quello di Renoir e quello di Welles, sorpresero e spiazzarono il pubblico dell'epoca per il loro magistrale utilizzo della profondità di campo e per la concezione dello spazio filmico. Se nella storia della letteratura esistono autori che inventarono nuove possibilità di scrittura, rompendo ogni rapporto con la tradizione precedente per sperimentare linguaggi e stili decisamente anticonvenzionali, allo stesso modo Renoir e Welles ebbero il merito di aver adoperato la macchina da presa come mai era stato fatto prima di allora, esplorando potenzialità inespresse e stabilendo nuovi metodi di narrazione e di messa in scena.

¹² Impossibile non ricordare il meraviglioso omaggio al film di Renoir da parte di Robert Altman con il suo *Gosford Park* (ID., 2001), che cita in maniera pressoché esplicita *La regola del gioco*.

Basandosi sui dati raccolti fino a questo punto, è già possibile elaborare alcune generiche considerazioni sui criteri che hanno portato alla costituzione del canone preso in esame. Una delle determinanti principali, nella selezione dell'eccellenza cinematografica, è proprio il linguaggio filmico, ovvero la capacità di sperimentare nuove soluzioni in primo luogo mediante la regia, nonché di dar vita ad una narrazione in cui tematiche, personaggi ed eventi siano strettamente connessi a modelli di rappresentazione scenica di evidente originalità. Con la parziale eccezione di *Viaggio a Tokyo* (in cui tali aspetti sono meno accentuati), i film di Alfred Hitchcock, Orson Welles e Jean Renoir sono contraddistinti proprio dalla suddetta tendenza a “rompere gli schemi” e ad imporre un nuovo modo di raccontare una storia sullo schermo. Forse questo può spiegare come mai *La donna che visse due volte* abbia goduto, negli ultimi trenta o quarant'anni, di una canonizzazione assai maggiore rispetto ad altri classici del “maestro del brivido”: ad esempio, un film come *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, 1940) è stato accolto da un enorme consenso di critica e di pubblico (sancito dalla vittoria dell'Oscar) fin dalla sua uscita nelle sale, ma non possiede la stessa impronta rivoluzionaria – stilisticamente parlando – di *Vertigo*. Il secondo grande thriller hitchcockiano presente nella Top 50 del British Film Institute è *Psycho*, altro significativo esempio di virtuosismo registico e di rottura delle convenzioni narrative¹³.

Le osservazioni sull'innovazione del linguaggio filmico come discriminante per poter entrare nel canone della critica internazionale restano più che mai valide per i due titoli successivi

¹³ In *Psycho*, Hitchcock introdusse una delle più clamorose infrazioni rispetto alle leggi del racconto filmico com'era concepito da Hollywood: presentò il personaggio di Marion Crane (Janet Leigh) come l'apparente protagonista della storia per poi eliminarla e farla sparire completamente dal film dopo soli quarantacinque minuti (neppure metà della durata complessiva), con la famigerata scena dell'assassinio nella doccia.

della classifica: *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927), primo film americano del regista tedesco Friedrich Wilhelm Murnau, maestro dell'espressionismo, e primo film muto nel canone del British Film Institute¹⁴; e *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), capolavoro della fantascienza firmato dal regista inglese Stanley Kubrick¹⁵. Grande sperimentatore delle possibilità offerte dalla macchina da presa, F.W. Murnau si avvale in maniera esemplare (come in seguito anche Renoir e Welles) dell'uso della profondità di campo, nonché del valore dell'immagine e della messa in scena come strumenti primari della narrazione, prima ancora della parola (ovvero, nel caso specifico, della didascalia). Il livello di sperimentalismo raggiunge vette mai toccate prima di allora con *2001: Odissea nello spazio*, in cui Stanley Kubrick trae ispirazione da alcuni racconti di Arthur C. Clarke per costruire una complessa riflessione filosofica sui grandi interrogativi dell'esistenza, affrontati nel film ricorrendo essenzialmente alla forza dirompente delle immagini.

Il tassello successivo della classifica, alla settima posizione, coincide con un tributo al genere maggiormente codificato dell'età d'oro di Hollywood, vale a dire il western: un genere il cui massimo esponente è indiscutibilmente l'americano John Ford, presente nella Top 10 con il film più apprezzato della sua vasta produzione, *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956), in grado di fondere la classicità che contraddistingue da sempre la produzione di Ford con la malinconica consapevolezza dell'imminente crepuscolo del western. Il retaggio culturale di Hollywood (dei primi dieci titoli del British Film Institute, cinque sono produzioni

¹⁴ Sorprende, invece, l'esclusione dalla Top 100 dell'altro massimo capolavoro di Murnau, *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922).

¹⁵ Si tratta dell'unica pellicola di Kubrick presente nella Top 50; fra gli altri capolavori del regista inglese, soltanto *Barry Lyndon* (id., 1975) è rientrato fra i primi cento titoli.

americane) trova una precisa corrispondenza con le analoghe classifiche dell'American Film Institute¹⁶, pur con gli opportuni distinguo che si rimandano ad un secondo momento. *La donna che visse due volte*, *Quarto potere*, *Aurora*, *2001: Odissea nello spazio* e *Sentieri selvaggi*, eletti dal British Film Institute come i massimi capolavori del cinema americano (benché soltanto *Quarto potere* e *Sentieri selvaggi* siano stati effettivamente diretti da registi statunitensi), trovano spazio anche all'interno del canone elaborato, prima nel 1998 e poi nel 2007, dall'American Film Institute (un canone, tuttavia, ristretto soltanto a film prodotti negli Stati Uniti). Nell'edizione del 2007 della lista dei cento grandi titoli della storia, *Quarto potere* mantiene il primo posto, *La donna che visse due volte* è al nono, *Sentieri selvaggi* e *2001: Odissea nello spazio* figurano nelle prime venti posizioni mentre *Aurora* compare nella parte finale della classifica.

L'ambizione di riscrivere le regole dello stile e della regia e la ricerca di moduli narrativi inediti sono caratteristiche centrali anche per i due film che troviamo in sequenza, all'ottavo e al nono posto, nella classifica del British Film Institute. All'ottavo posto c'è *L'uomo con la macchina da presa* (*Chelovek s kinopparatom*, 1929), del cineasta sovietico Dziga Vertov: un ardito esperimento accostabile al genere del documentario, che arriva a negare il concetto stesso di narrativa di finzione per sfoderare un parossismo virtuosistico che ancora oggi non ha eguali, attraverso una serie di frammenti di vita quotidiana assimilati l'uno all'altro con ritmo frenetico, e in cui la cinepresa sembra quasi assumere una spiazzante autonomia rispetto all'immagine stessa. Al nono posto troviamo invece *La passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), capolavoro del grande regista danese Carl Theodor Dreyer: una rigorosa ricostruzione del processo a Giovanna d'Arco, che rinuncia all'accompagnamento della musica

¹⁶ Vedi nota 7.

(anche per motivi produttivi) per affidare il racconto interamente alle potenzialità della regia (di profonda suggestione i primissimi piani dell'attrice protagonista, Renée Jeanne Falconetti)¹⁷.

La scelta di due titoli quali *L'uomo con la macchina da presa* e *La passione di Giovanna d'Arco* risulta quanto mai emblematica per il discorso intrapreso. Realizzati nell'arco di due anni di distanza l'uno dall'altro, entrambi capisaldi del cinema muto, i due film sono però completamente opposti sia per appartenenza geografica, sia per caratteri costitutivi: il semi-documentario di Vertov è stato prodotto in Unione Sovietica e, nella sua esaltazione dell'artigianalità di un cinema focalizzato sull'esistenza della gente comune, si pone in linea con l'ideologia militante della sua nazione e della sua epoca; lo struggente dramma di Dreyer fu girato in Francia, ed è una narrazione storica interessata a penetrare i più intimi aspetti psicologici del personaggio di Giovanna d'Arco¹⁸. Ma entrambi i film testimoniano la predisposizione della critica internazionale a preservare un canone in cui abbiano un ruolo di assoluto rilievo i capolavori appartenenti alla prima fase della storia del cinema, ascrivibili al muto o agli albori del sonoro, e contraddistinti da una sperimentazione dei linguaggi la cui lezione ha influenzato invariabilmente molti cineasti dei decenni a venire.

In questa medesima categoria, nella quale possiamo far rientrare anche il già citato *Aurora* di Murnau, si ritrovano altri

¹⁷ *La passione di Giovanna d'Arco* rappresenta un altro caso di film che hanno goduto di una canonizzazione estremamente rapida, in quanto fin da subito la critica cinematografica ne riconobbe l'assoluto valore storico ed estetico; l'opera di Dreyer, infatti, figurava all'interno della Top 10 del British Film Institute già nel primo sondaggio del 1952.

¹⁸ Il cinema di Carl Theodor Dreyer occupa da decenni un posto di primissimo piano nel canone della critica cinematografica: oltre al celebrato *La passione di Giovanna d'Arco*, nella Top 50 dei grandi film della storia sono stati inseriti altri due titoli del regista danese, *Ordet* (ID., 1955) e *Gertrud* (ID., 1964).

esempi essenziali continuando a scorrere la classifica del British Film Institute appena al di fuori delle prime dieci posizioni. L'undicesimo film in classifica è *La corazzata Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925)¹⁹, leggendario *opus magnum* del regista, sceneggiatore e produttore sovietico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, uno dei primi cineasti che abbiano saputo comprendere e sfruttare l'importanza del montaggio ai fini della costruzione di un film e dell'impatto emotivo suscitato nello spettatore²⁰; mentre al dodicesimo posto vi è *L'Atalante* (id., 1934), visionario e surreale ritratto di una giovane coppia di sposi e secondo, rivoluzionario lungometraggio del giovanissimo regista francese Jean Vigo, scomparso poco dopo aver terminato le riprese della pellicola. Nel canone dei cinquanta grandi film trovano poi spazio altre opere dello stesso periodo, fondamentali nell'evoluzione del cinema muto e nell'enunciazione di nuovi codici cinematografici: dalla commedia *Come vinsi la guerra* (*The General*, 1926) di Buster Keaton e Clyde Bruckman alla distopia fantascientifica di *Metropolis* (id., 1927) di Fritz Lang, fino al tenero romanticismo di *Luci della città* di Charlie Chaplin.

Una marcata impronta stilistica; uno senso di intrinseca "autorialità"; una preferenza per soluzioni formali inedite; una

¹⁹ A titolo di curiosità, la distanza nel numero di voti fra i vari titoli a questo punto è davvero minima: alle sessantacinque preferenze per *La passione di Giovanna d'Arco* (nono posto) si contrappongono i sessantaquattro voti per *8½* (al decimo posto) e i sessantatré per *La corazzata Potemkin* (all'undicesimo).

²⁰ A tal proposito, si rimanda alla sterminata produzione teorica dello stesso Ėjzenštejn, autore di numerosissimi saggi ed articoli di argomento cinematografico; fra i principali, tra quelli pubblicati in Italia ed inerenti al linguaggio filmico, segnaliamo *La regia. L'arte della messa in scena* (Marsilio, Venezia 1989), *Lezioni di regia* (Einaudi, Torino 2000), *La forma cinematografica* (Einaudi, Torino 2003) e *Teoria generale del montaggio* (Marsilio, Venezia 2004).

rottura delle convenzioni narrative tradizionali a favore di squarci surreali ed onirici. È su questo *leit-motiv* che prosegue la lista delle opere canoniche secondo la critica internazionale, a partire dall'ultimo posto della Top 10, occupato dal maestro Federico Fellini con il suo capolavoro semi-autobiografico *8½* (1963), suprema riflessione metacinematografica in cui la magia del set si combina con l'ironica ed impietosa autoanalisi del protagonista Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), regista in crisi d'ispirazione, in un perenne sfasamento fra realtà e sogno²¹. Di Federico Fellini, da sempre il regista italiano più amato al mondo, nel canone del British Film Institute figura ovviamente anche l'altro assoluto capolavoro, *La dolce vita* (1960), che raccoglie circa la metà dei voti di *8½*, arrivando al trentanovesimo posto. Impietosa denuncia del degrado morale dell'Italia del *boom* economico, *La dolce vita* costituisce uno di quei casi di cosiddetti "film-scandalo" (sono ben note le polemiche suscitate dalla pellicola di Fellini nel nostro paese, inclusi gli attacchi dissennati della Democrazia Cristiana e di numerosi esponenti del clero) che si sono rivelati tuttavia dei veri e propri fenomeni di culto a livello mondiale²².

²¹ *8½* è costantemente in cima all'elenco dei migliori film italiani di sempre in quasi tutti i sondaggi di ambito cinematografico; il capolavoro di Fellini debuttò nelle classifiche del British Film Institute già nel 1972, piazzandosi addirittura al quarto posto. Presentato fuori concorso al Festival di Cannes del 1963, *8½* replicò e addirittura oltrepassò il successo di critica de *La dolce vita*, e all'edizione degli Oscar di quell'anno vinse le statuette per il miglior film straniero ed i migliori costumi.

²² Premiato con la Palma d'Oro al Festival di Cannes del 1960, *La dolce vita* esordì nei cinema statunitensi nell'aprile del 1961, incassando la cifra record di diciannove milioni di dollari e aggiudicandosi, l'anno successivo, quattro nomination all'Oscar (oltre al premio per i migliori costumi).

Subito dopo *8½* e *La corazzata Potemkin* si incontrano altri titoli basilari per il rinnovamento del linguaggio cinematografico, ciascuno dei quali è caratterizzato da un'indiscutibile originalità: una delle pietre miliari della *Nouvelle Vague*, *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, 1960) di Jean-Luc Godard²³; l'allucinato dramma bellico *Apocalypse Now* (id., 1979) di Francis Ford Coppola, libera trasposizione del romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad sulla cornice del conflitto in Vietnam; il film più innovativo e sperimentale del maestro svedese Ingmar Bergman, l'enigmatico ritratto femminile di *Persona* (id., 1966); e il film simbolo della "poetica dell'incomunicabilità" di Michelangelo Antonioni, *L'avventura* (1960). La pellicola di Antonioni, primo capitolo di un'ideale "trilogia esistenzialista" destinata a proseguire con *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), affascinò il pubblico con la sua storia enigmatica e densa di ambiguità, dividendo nettamente le platee: alla sua proiezione al Festival di Cannes del 1960 il film fu sonoramente fischiato, ma al termine della manifestazione vinse il Premio della Giuria, e nella classifica di *Sight & Sound* del 1962 lo ritroviamo addirittura al secondo posto, subito dietro a *Quarto potere*²⁴.

Nel canone, naturalmente, non mancano molti altri "giganti" del cinema internazionale: Robert Bresson con *Au hasard*

²³ Jean-Luc Godard, regista evidentemente amatissimo dalla critica mondiale, è presente nella Top 50 con ben quattro film, un record: oltre a *Fino all'ultimo respiro* troviamo anche *Il disprezzo* (*Le mépris*, 1963), dal romanzo di Alberto Moravia, *Il bandito delle undici* (*Pierrot le fou*, 1965) ed il monumentale *Histoire(s) du cinéma* (id., 1998).

²⁴ Nella classifica di quell'anno, *Quarto potere* ottenne ventidue voti contro i venti de *L'avventura*. L'opera di Antonioni manterrà il suo grande prestigio nei decenni successivi, resistendo nella Top 10 del British Film Institute nelle edizioni del 1972 (quinto posto) e del 1982 (settimo posto). Nel 2012, oltre al ventunesimo posto de *L'avventura*, Antonioni compare nella Top 100 anche con *L'eclisse*.

Balthazar (id., 1966); Akira Kurosawa con *I sette samurai* (*Shichinin no Samurai*, 1954) e *Rashōmon* (id., 1950); e il regista russo Andrej Tarkovskij, ennesimo grande sperimentatore delle possibilità del mezzo cinematografico, con ben tre pellicole, ovvero *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1975), *Andrej Rublëv* (id., 1966) e *Stalker* (id., 1979). Ma anche il musical per eccellenza della Hollywood classica, vale a dire *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952) di Gene Kelly e Stanley Donen; i primi due capitoli della storica saga criminale sulla famiglia Corleone, *Il Padrino* (*The Godfather*, 1972) e *Il Padrino – Parte II* (*The Godfather: Part II*, 1974), entrambi di Francis Ford Coppola. E, proseguendo nel solco dei grandi maestri, Martin Scorsese con il suo cupo incubo metropolitano *Taxi Driver* (id., 1976); François Truffaut con il suo folgorante lungometraggio d'esordio, *I quattrocento colpi* (*Les quatre cents coups*, 1959); Billy Wilder con la travolgente ironia di *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959); e i padri fondatori del neorealismo italiano, Vittorio De Sica con *Ladri di biciclette* (1948) e Roberto Rossellini con *Viaggio in Italia* (1954).

Nella nostra analisi del canone è interessante anche osservare, accanto ai capolavori del passato, quali sono i 'nuovi' classici della settima arte, ovvero quei film di epoca ben più recente che sono andati incontro ad una consacrazione critica pressoché immediata. Nelle prime cinquanta posizioni della classifica ci sono solo due pellicole del nuovo millennio: *In the Mood for Love* (*Fayeung nin wa*, 2000) di Wong Kar-wai, che si richiama al cinema del passato rielaborando i modelli del melodramma classico; e, in direzione diametralmente opposta, l'ermetico thriller *Mulholland Drive* (id., 2001), uno dei più superbi esempi della fantasia tenebrosa e visionaria di David Lynch, in cui ritorna il discorso sulla rottura degli schemi e delle convenzioni allo scopo di percorrere sentieri inediti e sorprendenti, pur continuando a tenere

presente l'eredità dei maestri (aggiornata però al cinema odierno)²⁵. Salvo questi due titoli, nei primi cento film della lista del British Film Institute non compare alcuna altra opera contemporanea (prodotta dal 2000 in poi), mentre subito dopo la Top 100 affiora una pellicola di recentissima produzione, *The Tree of Life* (id., 2011), complesso affresco filosofico e poetico che porta la firma di Terrence Malick²⁶.

Anche nel cinema di oggi, insomma, la capacità di parlare un "linguaggio nuovo", teso verso possibilità ancora da esplorare, sembra essere una componente essenziale per ottenere un pieno ed immediato riconoscimento critico. L'originalità, il superamento del passato, la ricerca di modalità espressive non ancora sfruttate fino in fondo rimangono i requisiti fondamentali per l'ammissione nel canone dell'eccellenza, almeno per quanto riguarda un giudizio di tipo 'accademico', quale appunto quello espresso nel sondaggio del British Film Institute. Un giudizio basato su una competenza e una conoscenza approfondite del relativo campo di indagine, per certi versi indubbiamente 'elitario' e, in tal senso, molto differente rispetto a quello del già citato sondaggio condotto dall'American Film Institute prima nel 1998 e poi nel 2007.

La distanza fra i criteri adottati dal British Film Institute e quelli dei giurati dell'American Film Institute è palese. Sebbene,

²⁵ In questa prospettiva, *Mulholland Drive* si pone all'interno di un percorso in cui lo studio psicanalitico dei personaggi, in particolare di quelli femminili, passa attraverso una messa in scena distorta, surreale e decisamente inquietante; e non a caso il film di Lynch rivela profondi debiti verso un altro titolo del canone, il succitato *Persona* di Ingmar Bergman.

²⁶ Altri titoli dell'ultimo decennio che hanno raccolto un consistente numero di voti nel sondaggio del British Film Institute sono *Tropical Malady* (*Sud pralad*, 2004) del regista thailandese Apichatpong Weerasethakul e *Niente da nascondere* (*Caché*, 2005) del maestro austriaco Michael Haneke.

come già notato, alcuni titoli figurino in cima ad entrambe le classifiche (*Quarto potere*, *La donna che visse due volte*), nell'*AFI's 100 Years... 100 Movies* a prevalere è un aspetto che si riscontra con frequenza di gran lunga inferiore nel canone del British Film Institute: il potere iconografico di un determinato film, o in altre parole la sua capacità di imporsi nell'immaginario degli spettatori, prima ancora che della critica. Il successo di pubblico, l'influenza sulla cultura popolare (non solo cinematografica), la presenza di scene, personaggi e citazioni che chiunque può riportare alla memoria sono le chiavi di accesso al corrispettivo canone americano, in cui il "fenomeno di culto" riesce a rubare spazio al "film da cineteca".

Benché, naturalmente, sia impossibile operare una netta distinzione fra due categorie così generiche, soprattutto quando si parla di opere di importanza indiscussa (opere che si potrebbero ironicamente definire "cult da cineteca"), è evidente la discrepanza fra una classifica elaborata da soli cinefili e una classifica che rispecchia invece l'influsso di un film sul grande pubblico. Ecco dunque che, nella lista dei primi dieci titoli dell'American Film Institute, al capofila *Quarto potere* fanno seguito pellicole appartenenti a pieno diritto alla "mitologia" cinematografica, pur non avendo dimostrato le medesime innovazioni stilistiche e formali proprie dei titoli del British Film Institute: *Il Padrino* di Coppola in seconda posizione, *Casablanca* (id., 1942) di Michael Curtiz in terza (mentre nella classifica di *Sight & Sound* non rientra neppure fra i primi cinquanta), e poi ancora, dalla sesta posizione in giù, imponenti kolossal a sfondo storico del calibro di *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1939) di Victor Fleming (altra clamorosa omissione della Top 50 di *Sight & Sound*), *Lawrence d'Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962) di David Lean e *Schindler's List* (id., 1993) di Steven Spielberg, di sicuro molto più vicini allo spirito hollywoodiano che non ad una sofisticata sensibilità cinefila.

Non mancano, comunque, degli inevitabili punti di contatto fra i due canoni, come *Toro scatenato* (*Raging Bull*, 1980) di Martin Scorsese, *Cantando sotto la pioggia*, *Luci della città*, *Sentieri selvaggi*, *Psyco*, *2001: Odissea nello spazio*, o ancora *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder e *Chinatown* (id., 1974) di Roman Polanski. Nella classifica dell'American Film Institute, però, ad emergere sono appunto titoli considerati a tutti gli effetti dei *cult-movie*, il cui ruolo nell'immaginario collettivo è ormai assodato da decenni, a prescindere dal loro valore artistico, talvolta non riconosciuto in maniera unanime dall'intera critica: è il caso, ad esempio, de *// mago di Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) di Victor Fleming o di *Guerre stellari* (*Star Wars*, 1977) di George Lucas. Mancano, al contrario, capolavori più autoriali ed apprezzabili prevalentemente da parte di un pubblico più raffinato e 'specialistico', come *La morte corre sul fiume* (*Night of the Hunter*, 1955) di Charles Laughton, *L'orgoglio degli Amberson* e *L'infernale Quinlan* di Orson Welles o *Velluto blu* (*Blue Velvet*, 1986) e *Mulholland Drive* di David Lynch, tutti titoli selezionati invece dal British Film Institute nella propria Top 100.

Tirando le somme, anche alla luce del confronto con i criteri dell'American Film Institute, il nuovo canone che va formandosi ad oltre un secolo di distanza dalla nascita del cinema è un canone ancora indissolubilmente legato al passato, che tiene giustamente conto degli irrinunciabili modelli della settima arte: quei film che, sebbene magari oggi siano conosciuti soprattutto dagli appassionati (e molto meno dagli spettatori occasionali), hanno esercitato – e in alcuni casi continuano ad esercitare – una profonda influenza sull'evoluzione del linguaggio cinematografico. Si tratta anche di un canone tendenzialmente d'*élite*, e che per questo rischia di allargare l'inevitabile cesura fra la cultura cinematografica ed il grande pubblico. Una tendenza elitaria che, forse, potrebbe costituire una sorta di reazione a quel senso di minaccia a cui è

sottoposto un cinema colto ed autoriale in un'epoca come la nostra, sempre più dominata dall'attenzione ossessiva per le tecnologie e gli effetti speciali, dalla magniloquenza produttiva, dalla logica dei blockbuster (nonché dalla sparizione di molte sale d'*essai*)... quasi come un naturale istinto di autoconservazione.

È pur vero che il canone è un organismo malleabile e drasticamente imperfetto, che non soltanto non riuscirà mai a mettere d'accordo *tutti*, ma che nella maggior parte dei casi non renderà pienamente soddisfatto *nessuno* (la riprova? Basta che ciascuno di noi vada a scorrere l'elenco dei titoli 'canonici' per constatare quanti dei propri film preferiti siano stati inspiegabilmente lasciati fuori). Eppure, nonostante i suoi limiti, il canone è soprattutto un mezzo essenziale per garantire la preservazione di una memoria storica che riguarda tutti noi (perfino chi con la cinefilia non ha nulla a che fare); uno strumento per ricordare quanti passi importanti siano stati fatti dall'arrivo di quel primo treno alla stazione di La Ciotat, e come il cinema rappresenti una fonte inesauribile di spunti, di suggestioni e di nuovi percorsi ancora tutti da esplorare.

UNO SPAZIO «MOBILE E METAMORFICO».
L'ATTIVITÀ TEATRALE DI TOTI SCIALOJA

Alessandra Ottieri

L'attività di scenografo teatrale rappresenta un aspetto fondamentale, anche se poco indagato, della biografia artistica e intellettuale di Toti Scialoja, artista poliedrico e prolifico, il cui ruolo di primo piano, nel panorama culturale del secondo Novecento, a tutt'oggi non è ancora pienamente riconosciuto.

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, Scialoja non solo si è imposto sulla scena internazionale come il massimo esponente dell'espressionismo astratto italiano, in contatto con i maggiori artisti europei e statunitensi (de Kooning e Motherwell, tra gli altri), ma si è cimentato in regia e allestimenti scenici per il teatro, per poi affermarsi, nel decennio 1970-80, come unico, vero poeta *nonsensical* della nostra tradizione letteraria¹ (come ebbe a dire Italo Calvino²). Pittura, poesia e teatro sono state dunque passioni forti e coltivate con uguale intensità dall'artista romano, ed è fuor di dubbio che, almeno per un certo numero di anni, il *pittore* e lo

¹ Nel 1971 Scialoja pubblica presso Bompiani i suoi primi versi "comici"

² È di Calvino la quarta di copertina della raccolta *Una vespa! Che spavento*, dove leggiamo: «[...] sono poesie che mi piacciono molto: il primo vero esempio italiano di un divertimento poetico congeniale alla straordinaria tradizione inglese del *nonsense* e del *limerick*».

scenografo hanno operato parallelamente scambiandosi intuizioni e brillanti soluzioni formali.

L'esordio pittorico di Scialoja si compie assai precocemente, verso la seconda metà degli anni Trenta, quando il giovane Toti si accosta all'ambiente degli espressionisti della cosiddetta «Scuola romana». Frequenta Mafai (al quale, nel 1942, dedica un breve saggio pubblicato sul n. 1-2-3 de «Il Selvaggio»; un altro, *Mafai 1947*, uscirà sul n. 34 di «Mercurio»), Scipione, Savinio, Cagli, Levi e gli altri pittori legati alla neonata “Galleria della Cometa” diretta dall'amico poeta Libero de Libero. Negli stessi anni espone i suoi primi disegni e dipinti, ricevendo apprezzamenti e incoraggiamenti da Birolli, Guttuso e soprattutto dall'amico Cesare Brandi.

Il 16 gennaio del 1943, Mafai gli scrive da Genova:

Gli ultimi lavori mi sono piaciuti, c'è un abbandono così sincero nella tua pittura e quella necessità ricca di imprevisti che segna già caratteristiche personali. Ho una certa sicurezza che potrai fare bene e meglio.

Allo stesso anno risalgono anche alcuni dipinti – *Panorama di Roma*, *Terrazze di Via Ludovisi*, *Albergo Excelsior* – che circa dieci anni dopo ritroviamo indirettamente “citati”, insieme al nome dell'artista, nell'episodio *Il sogno del brigadiere* del più celebre dei romanzi di Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, uscito in volume nel '57 nell'edizione

Garzanti³. Lo scrittore lombardo era rimasto profondamente colpito dal carattere luminoso, chiarissimo, quasi “madreperlaceo” di quei paesaggi – esposti alla “Galleria lo Zodiaco” di Roma in occasione di una mostra inaugurata il 5 luglio del ’43 – e li aveva definiti «molto importanti» nel corso di una telefonata all’amico pittore:

Nel maggio e nel giugno del 1943 [...] io avevo dipinto molti paesaggi dal mio terrazzo [...] dipingevo paesaggi dall’alto, chiarissimi, perlacei, proprio come li descrive Gadda. Ricordo il mio animo di allora, tormentato da una tenerezza struggente per quella luce, quei tetti, quelle cupole. Come il dischiudersi di una essenza inafferrabile, il riaffiorare di un passato forse immaginario, la resurrezione di un sogno. La luce come il bollore dell’anima⁴.

³ «[...] Agli inizi del Capitolo 8 un brigadiere dei carabinieri parte in motocicletta dalla caserma di Marino e discende verso la Via Appia. È l’alba, e più. ‘Roma gli apparì distesa come in una mappa o in un plastico...’ ‘La cupola di madreperla: cupole, torri: oscure macchie de’ pineti. Altrove cinerina, altrove tutto rosa e bianca, veli da cresima: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoja [sic]’. Come mai Gadda conosceva i miei paesaggi del ’43 al punto di assumerli come emblema di una Roma all’alba, vista dall’alto?» (Lettera di Scialoja datata 25 maggio 1974, cfr. G. APPELLA, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 5 dicembre 1999-13 febbraio 2000, catalogo a cura di F. D’Amico, Skira, Milano 1999, pp. 162-163).

⁴ «La telefonata mi commosse e mi parve un po’ buffa. Ci incontravamo sempre più raramente, qualche volta a Firenze, finché nel ’54, in un almanacco letterario *L’Apollo errante* uscirono due paginette di Gadda: *Il sogno del brigadiere* con l’episodio della motocicletta all’alba in una prima stesura, più magra e ridotta rispetto alla definitiva, ma dove il mio



Toti Scialoja, *Trinità dei Monti*, 1948, olio su tavola, cm 20 x 26

cognome era scritto, come deve essere, con la i lunga. Il Pasticciaccio uscì poi in volume nel 1957». (Ibidem).

Verso la metà degli anni '40 Scialoja «prende a guardare Morandi, cercandovi una misura agra e sorvegliata, ed un cromatismo sommessso»⁵, ed è ancora nell'alveo di un figurativismo di tipo morandiano, alla ricerca di nuovi valori tonali del colore, quando comincia ad avvicinarsi alle sperimentazioni cubiste, recependone gradualmente la rivoluzione formale, soprattutto per quanto concerne la rappresentazione della figura nello spazio.

Negli anni Quaranta comincia anche la multiforme collaborazione di Scialoja con il mondo del teatro⁶; un'attività tutt'altro che marginale, svolta con particolare intensità negli anni 1943-1956, durante i quali il giovane Scialoja collabora, tra gli altri, con il regista Vito Pandolfi, con il coreografo ungherese Aurel M. Milloss, con il critico Cesare Brandi, cimentandosi in regie⁷, scrivendo saggi (sulla moderna

⁵ Cfr. *Biografia* di Scialoja posta in appendice a *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, catalogo della mostra, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 26 novembre 2004 - 8 gennaio 2005, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, p. 89. In una pagina inedita della metà degli anni Cinquanta, dal titolo *Una stagione di pittura*, che doveva fungere da introduzione ad una raccolta di suoi scritti, leggiamo a proposito di Morandi: «Ho avuto per Giorgio Morandi e conserverò sempre, una particolare devozione. La Sua opera è stata esemplare, nel nostro paese. È la pittura del mio primo Maestro, del mio più amato Maestro».

⁶ Barbara Drudi ha puntualmente ricostruito le tappe principali dell'attività di scenografo svolta da Scialoja negli anni Quaranta e Cinquanta nel saggio *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, cit., pp. 29-47.

⁷ In pieno clima esistenzialista, Scialoja scrive la tragedia in un atto *Morte dell'aria* (sue anche le scenografie), musicata da Goffredo Petrassi e andata in scena al Teatro Eliseo di Roma il 21 ottobre del 1950.

scenografia pittorica e sul rapporto danza-pittura⁸) e, soprattutto, creando memorabili scenografie, nelle quali il linguaggio espressionista delle prime realizzazioni si evolve progressivamente in senso antinaturalistico, metafisico, approdando a creazioni totalmente astratte, in sintonia con quanto accadeva nel parallelo percorso pittorico.

La collaborazione con Pandolfi risale al 1943, anno in cui Scialoja realizza le scene di stile espressionista dello spettacolo *L'opera dello straccione*, ispirato all'*Opera da tre soldi* di Brecht. Rappresentato con grande successo al Teatro Argentina di Roma l'11 febbraio (tra gli interpreti: Vittorio Gassman, Luciano Salce, Lea Padovani e altri giovanissimi allievi della Regia Accademia di Arte Drammatica di Roma), lo spettacolo non ebbe repliche, in quanto considerato "provocatorio" dalla censura fascista.

Con Aurel M. Milloss, attivo al Teatro Reale dell'Opera di Roma già dal 1938, Scialoja stringe un sodalizio umano e professionale durato oltre dieci anni. Per il coreografo ungherese – cui va il merito di aver avvicinato l'artista romano al mondo della danza – Scialoja realizza il *décor* del balletto *Capricci alla Strawinsky*, rappresentato al Teatro delle Arti di Roma il 30 aprile 1943, le scene e i costumi per *Il Mandarino meraviglioso* (con musiche di Béla Bartók) in scena al Teatro Adriano il 2 dicembre del 1945 e la scenografia per *Rhapsody in blue*, da un'idea musicale di Gershwin, andato in scena al Teatro dell'Opera di Roma il 31 gennaio 1948.

⁸ Cfr. T. SCIALOJA, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, in «Mercurio», Roma, 1 novembre 1944, I, 3, pp. 142-148 e ID., *Danza-Pittura*, in «Mercurio», Roma, gennaio 1946, a. III, n. 17, pp. 143-149.



Vittorio Gassman ne *L'Opera dello straccione* (1943), regia di Pandolfi,
scenografie di Toti Scialoja

Sempre nel '48 Toti disegna le scene e i costumi per il balletto *Marsia* (con musiche di Luigi Della Piccola e coreografie di Milloss) rappresentato al teatro La Fenice di Venezia il 9 settembre nell'ambito del Festival internazionale di musica contemporanea.

Nel biennio 1947-48, però, Scialoja non solo si dedica con particolare fervore al lavoro teatrale, sviluppando la sua idea di scenografia come «spazialità espressiva», ma ha anche modo di approfondire la propria ricerca pittorica, attraverso due importanti soggiorni parigini, il primo dei quali risale all'estate del 1947 in compagnia di Petrassi, Milloss e dei pittori Tamburi e Gentilini. Nella capitale francese, meta obbligata per tutti i giovani artisti della sua generazione, Scialoja “scopre” Soutine, Picasso, Braque, Cézanne ed elabora, nel giro di pochi anni, un diverso linguaggio pittorico tanto da dichiarare, nell'ottobre del 1954, di essere giunto alla sua «verità», di aver trovato, cioè, quella pienezza espressiva che solo una «pittura di sensazione» poteva finalmente garantirgli:

Da una pittura di impressione o deformazione ottica – attraverso un tirocinio operato su elementi razionali di forma e concettuali di spazio – sono arrivato alla mia verità: ad una pittura di sensazione. Una pittura che rientra e partecipa direttamente al flusso della realtà, a questa comunicazione incessante⁹.

⁹ T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Prefazione di G. Dorfles, Poscritto di D. Fasoli, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 5.

Negli anni Cinquanta Scialoja, forte di queste nuove esperienze ed acquisizioni formali, rinsalda il sodalizio con Milloss e dà vita ad autentici capolavori scenici. Le invenzioni dell'artista, oramai scenografo apprezzato in Italia e all'estero, si fanno più audaci, anticipando stilemi e contenuti del più avanzato teatro d'avanguardia. Nella *Ballata senza musica* del 1950, scritta da Scialoja con il coreografo ungherese, scompaiono i classici fondali pittorici, sostituiti da oggetti "impoetici" – casse, corde, scarpe militari, scale – che, sottratti alla quotidianità d'uso e alla loro funzione meramente pratica, divengono emblemi fortemente allusivi, scampoli di realtà sospesi in un'atmosfera rarefatta carica di valenze metafisiche. Forte è l'impatto emotivo di questo spettacolo sugli spettatori, ma, quando l'artista, l'anno successivo, decide di spingersi "oltre" e di realizzare fondali assolutamente astratti per *La strada sul caffè*, spettacolo di Cesare Brandi coreografato da Milloss, non trova appoggio nei due amici. Entrambi, infatti, in pieno clima neorealista, intendono orientarsi verso la costruzione di scene più tradizionali e aderenti al "vero" e Toti si adegua alle loro richieste modificando il *décor* in senso naturalistico, ma lo spettacolo non va in scena.

Nel giro di pochi anni la situazione muta radicalmente. La ricerca artistica di Scialoja evolve, dopo il '54, verso una nuova visione *spaziale*, a-prospettica e anti-naturalistica, in linea con quanto accadeva negli stessi anni negli Stati Uniti; un'autentica "rivoluzione" concettuale segnata dall'abbandono del tradizionale pennello sostituito dallo straccio intriso di pigmento e impresso sulla tela con gesto libero. L'intento dell'artista è, ora, quello di scavare «nel

fondo concreto dello spazio [...] anche a costo di sprofondare»¹⁰:

Da quando dipingo con lo straccio stretto a batuffolo e intriso di colore, mi pare di non muovere più lo spazio dal di fuori, ma di agire dal di dentro dello spazio e della materia. Mi muovo al centro dello spazio¹¹.

Le soluzioni formali cui giunge Scialoja in questa nuova stagione artistica si trasferiscono naturalmente dalla pittura al teatro; ne è un esempio il balletto a tema folklorico *Hungarica*, ideato da Milloss e rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma nel gennaio del 1956. Per questo spettacolo, che costituisce il capitolo finale della straordinaria collaborazione tra il coreografo e l'artista romano, quest'ultimo, crea delle scene astratte, di forte impatto drammatico, dipinte con la tecnica del *dripping* (di derivazione pollockiana): ampie colature di colore rosso scivolano su un fondale completamente nero, dando vita ad un forte contrasto cromatico che esercita sullo spettatore un irresistibile fascino ipnotico. E ancora totalmente astratte sono le scene realizzate per la *Persephone* di André Gide (con musiche di Strawinsky) rappresentata il 6 febbraio del '56 al Teatro Massimo di Palermo.

Un importante riconoscimento dell'attività svolta da Scialoja in ambito teatrale era stato l'incarico straordinario di Scenotecnica ottenuto nel 1953 presso l'Accademia di Belle Arti di Roma (della quale, nel 1982, diviene direttore) e

¹⁰ Ivi, p. 9.

¹¹ Ibidem.

conservato fino al 1957. Tra i suoi allievi figurano Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Giosetta Fioroni, tutti incantati dalle lezioni del maestro che «realizzava le sue opere in classe» e «attraverso il teatro arrivava poi alla pittura, alla letteratura, alla filosofia»:

Il senso aprospettico dello spazio, l'idea di superficie, la pittura gestuale e l'automatismo psichico, tutto quello che Scialoja andava formulando in questi anni come sua poetica, prendeva corpo e veniva trasmesso in classe¹².

L'attività teatrale di Scialoja, insomma, – per l'originalità delle sue teorie e per la bellezza dei costumi e dei *décor* realizzati, di cui restano fotografie e filmati d'epoca – non solo è parte fondamentale della sua biografia artistica e meriterebbe senz'altro una maggiore attenzione critica, ma, più in generale, costituisce un capitolo importante della storia del teatro italiano del secondo dopoguerra, soprattutto per l'azione di rottura portata avanti nei confronti della tradizione scenografica italiana basata sulla vetusta idea della scena «come puro fondale immobile, semplice arredo della rappresentazione»¹³. Avverso questa visione rigidamente classica e supinamente realistica del teatro, l'artista romano, come abbiamo visto, propone una concezione nuova dello spazio scenico che, «mobile e metamorfico», è

¹² B. DRUDI, *La "classe" di Scialoja*, «La Tartaruga», Roma, marzo 1989, pp. 143-144.

¹³ DRUDI, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, cit., p. 34.

essenzialmente «spazio illusivo, incommensurabile certo allo spazio naturale»¹⁴:

[...] la scenografia non come contenitore, come è intesa volgarmente da tutti, come una scatola il più possibile prospettica per illudere di una profondità spaziale che non c'è, per dare più respiro. Non c'è scenografia che non sia simmetrica, prospettica, cioè che non ripeta meccanicamente la forma del boccascena, di quello che è il teatro. Il teatro è prospettico e simmetrico. Allora dentro questa bocca, il boccascena, in questo spazio che dovrebbe essere lo spazio del dramma, dell'apparizione del dramma, ancora si ripete la prospettiva e la simmetria. È grottesco. Lo spazio scenografico dovrebbe essere libero e fluente, come lo spazio di un quadro. [...] Lo spazio scenografico è lo spazio *tout court*, è lo spazio dell'arte, della pittura che poi diventa scenografia, che non perde nulla ma si arricchisce di una funzione ulteriore che è quella di far apparire il tempo del dramma¹⁵.

All'interno dello spazio scenico così inteso, tutte le arti (musica, pittura, danza) devono entrare in gioco e concorrere ad esaltare nel modo più felice possibile la figura assolutamente centrale dell'attore-danzatore. Al centro dell'azione teatrale, infatti, c'è sempre l'Uomo con la sua espressività corporea, con la sua gestualità, con la «sua straordinaria umanità», che la pittura, la danza e la musica devono saper valorizzare (ciò «in netto contrasto con

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A. TINTERI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James* (intervista a Toti Scialoja), «Il Secolo XIX», 21 agosto 1992

l'azzeramento della componente umana professata dai futuristi»¹⁶):

In pittura il mezzo espressivo è il colore, in musica è il suono, in teatro è l'uomo, l'uomo che appare agli altri. Adoro questa sua straordinaria umanità. Il teatro è voce e apparizione, è arte visiva. Tutte le arti che partecipano a questa spazialità devono avere, mantenere la loro autonomia – la pittura deve essere una bella pittura – però devono anche assumere contemporaneamente, parallelamente, un funzione nuova, diversa. È qui la vena dell'umanizzazione, della presenza umana. Lo spazio pittorico quando diventa spazio di teatro deve servire a tirar fuori il più possibile questa apparizione, questa maschera che è l'uomo, senza perdere i suoi valori.¹⁷

Nella seconda metà degli anni Cinquanta l'attività teatrale dell'artista romano subisce una battuta d'arresto, riprenderà solo una decina d'anni più tardi ma in un contesto culturale affatto diverso e senz'altro meno stimolante. Anche se tra il 1977 e il 1978 progetta fiabe teatrali per la televisione e, nel 1981, realizza per Italo Calvino il bozzetto dell'azione scenica *Le porte di Bagdad*, alle soglie degli anni Ottanta Scialoja è “distratto” da nuove prospettive di ricerca in campo artistico e poetico.

¹⁶ DRUDI, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, cit., pp. 34-35.

¹⁷ TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, cit.



Toti Scialoja, *Senza titolo*, 1997

La pittura “esplosiva”, *all over*, delle ultime tele palesa un’ansia di libertà espressiva e di emancipazione totale da ogni tipo di costrizione formale; i versi lunghi (“lirico-narrativi”) delle ultime raccolte poetiche¹⁸ mostrano, invece, il lato più intimo e inquieto dell’anziano artista, rivelando una condizione “senile” di estrema fragilità esistenziale. Ma questa è un’altra storia.

¹⁸ Negli anni Ottanta e Novanta, Scialoja abbandona il registro *nonsensical* e pubblica raccolte di versi “seri” caratterizzati da quella che Raboni ha definito «un’adulta malinconia»: *Scarse serpi*, Guanda, Milano, 1983; *La mela di Amleto*, Garzanti, Milano 1984; *Le sillabe della Sibilla, 1983-1985*, Scheiwiller, Milano 1988. *I violini del diluvio*, Mondadori, Milano 1991; *Rapide e lente amnesie*, Marsilio, Venezia 1994; *Le costellazioni. Esametri 1993-1996*, Marsilio, Venezia 1997. Tutta l’ultima produzione poetica di Scialoja è stata raccolta nel volume curato da Giovanni Raboni *Toti Scialoja. Poesie 1961-1998*, Garzanti, Milano 2002.

STAMPA PERIODICA E RICEZIONE DEL FUTURISMO NELLA FERRARA DI FILIPPO DE PISIS

Raffaella Picello

Il panorama letterario di epoca pre-fascista poteva contare a Ferrara sui nomi del centese Olindo Malagodi, futuro senatore del governo giolittiano e autore di prose di ispirazione carducciana, alla quale egli affiancava l'ascendente di alcuni autori inglesi, e di Domenico Tumiatì, poeta di inclinazioni decadentiste. Sarebbe toccato Corrado Govoni, nel 1903, dissolvere gli echi della lirica pascoliana e dannunziana con la pubblicazione della raccolta di poesie *Le fiale*.

Il versante della critica, accanto alla comparsa di quotidiani e riviste di vario indirizzo, tra cui «La Gazzetta ferrarese», «L'Unione», «La Provincia», «La Domenica dell'Operaio», «Petrolio» e «La scintilla», tribune privilegiate atte a registrare i battiti vitali delle argomentazioni di carattere intellettuale, fu vivacizzato nel secondo decennio del secolo dalle riviste «L'Orifiamma», «Schifanoia» e «Myricae».



Frontespizio della rivista «Myricae»

La prima, fondata da Nando Bennati nel 1908, di contenuto prevalentemente teatrale, ebbe come programma la valorizzazione degli artisti

lirici e drammatici ferraresi¹; essa riservava una rubrica alle opere che si rappresentano in città e provincia; bandiva concorsi musicali, drammaturgici, fotografici; pubblicava interviste e notizie biografiche di artisti affermati appartenenti a settori diversi; si occupava degli avvenimenti più rilevanti. Annoverava, inoltre, tra i collaboratori esterni Enrico Prampolini e Matilde Serao, ricollegandosi quindi indirettamente all'ambiente romano.

«Schifanoia» uscì, invece, per complessivi dodici numeri mensili a decorrere dal maggio del 1910 fino al gennaio del 1911. Rivestì un'importanza fondamentale per la presenza tra i collaboratori di personaggi di fama internazionale e che orientavano la politica culturale della nazione, tra cui Nino Barbantini, Innocenzo Cappa, Gaetano Prevati, il futurista Enrico Cavacchioli. Inoltre, sotto la guida di Ferruccio Luppis ed Ezio Maria Gray, il periodico svolse un ruolo primario nella diffusione di testi letterari, pubblicando novelle, prose, poesie, saggi e recensioni. In appendice vennero proposti testi autografi di celebri autori come Carducci e D'Annunzio. Benché «Schifanoia» fosse maggiormente orientata verso gli interessi nazionali, non trascurò di occuparsi di questioni locali, prefiggendosi il fine di informare i lettori nel rispetto di una rigorosa obiettività².

Terza ed ultima, ma non per importanza, la rivista «Myricae», titolo di intonazione pascoliana, che non solo offrì ai giovani la possibilità di esprimersi, agevolando la pubblicazione dei loro scritti, ma fu la voce con cui la città dialogava e spesso polemizzava, con la stampa degli altri centri culturali italiani,

¹ soluzione gravi problemi, che non possono essere sufficientemente discussi nei giornali politici. Il nostro periodico sarà sì legge infatti in calce all'editoriale apparso sul primo numero della rivista: «[...] A Ferrara, da tempo, attendono sempre disposto a combattere per i giusti interessi cittadini nel campo dell'arte, e non lascerà tregua a chi ha l'obbligo di provvedere» (REDAZIONE, *Quello che vorremmo fare*, «L'Orifiamma», 1, 14 ottobre 1908).

² Così si legge nella dichiarazione inaugurale sottoscritta dai due direttori: «[...] Vogliamo esaltare il culto magnifico della sincerità e della indipendenza, fiori della giovinezza vittoriosa, poiché senza di loro non è bene, poiché senza bene non è arte. E vogliamo proclamare la viltà di chi si ribella alle leggi loro e alla sua schiavitù» (REDAZIONE, *La nostra illusione*, «Schifanoia», 1, maggio 1910, p. 1).

quali «La Voce», «Il Marzocco», «Lacerba». Fondata nel 1913 da Ungarelli, ebbe cadenza quindicinale e annoverò tra i collaboratori ancora D'Annunzio, Corrado Govoni, Marino Moretti, Angelo Raghianti e molti altri nomi di prestigio, anche se le premesse suonavano di tutt'altra natura nel dichiarare massima apertura ai nuovi autori di talento a scapito di coloro il cui nome è già confuso da un alone di notorietà, come si legge nella presentazione firmata dalla Redazione:

Non dissimile da mille altre e per o scopo e per la materia che verremo trattando e per le speranze liete di chi la fa sorgere, nasce questa nostra rivista. Dissimile però forse in ciò solo, che essa sarà ispirata nel corso, e speriamo lungo, delle sue pubblicazioni future, più che ad un concetto di selezione, diciamo così, nella cernita dei lavori presentati, e di elezione nei nomi dei collaboratori sì da farne con essi una cerchia chiusa e pressoché impenetrabile, il che riuscirebbe di una non superabile difficoltà per una rivista che nasce, ad una chiara e precisa intuizione invece, dico ci atterremo, e ci soccorra essa, nell'accettare i lavori solo di chi molto promette se già molto non fruttifichi, e di chi dia affidamento di riuscita che s'accompagni a buone prove presenti, si ch'egli per mezzo delle nostre pagine si veda aperta una più larga via e felice³.

Sulla rivista, tuttavia, Mario Calura – autorevole corifeo di personaggi e luoghi del passato locale – diede sfogo ad impetose stroncature del Futurismo «pur essendo, bontà sua, 'possibilista' nei riguardi di Palazzeschi»⁴ e sovente stigmatizzò quei critici che, inizialmente avversi, avevano mutato parere su Marinetti⁵.

Le riviste sin qui menzionate furono peraltro quelle che rivolsero un'attenzione più marcata – se paragonata a quella promossa dalla restante

³ REDAZIONE, *Myrica*, "Myricae", n.1, 20 febbraio 1913, p. 1.

⁴ L. MELETTI, *Voci ferraresi nella poesia minore del primo Novecento*, in AA.VV., *Corrado Govoni e l'ambiente letterario ferrarese del primo Novecento*, Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara, Supplemento anni accademici 160/161, Ferrara 1985, p. 80.

⁵ Emblematico è, a questo proposito, l'articolo di REDAZIONE, *L'Anticristo canonizzato*, «Myricae», 5 agosto 1913, p. 1.

stampa di settore cittadina – alle tesi e alle *querelle* che via via scaturirono attorno alla corrente futurista, svolgendo il prezioso compito di scongiurare l'isolamento più oscurantista della realtà culturale ferrarese rispetto alle feconde e innovative sollecitazioni introdotte dall'avanguardia.

Per il resto, il panorama ferrarese si connotava in quegli anni per il suo immobilismo e soprattutto tradiva la mentalità provinciale dei suoi abitanti. Inaspettatamente, un evento intervenne a scuotere i ritmi sonnolenti e retrivi della città proiettandola verso una dimensione nazionale.

Convennero a Ferrara nel 1916, infatti, per espletare il servizio militare i fratelli Alberto e Giorgio De Chirico, reduci dall'esperienza della vita artistica parigina, e qui incontrarono Carlo Carrà, da poco uscito dal movimento futurista.

La loro abitazione divenne presto un luogo di ritrovo per artisti, in cui confluirono diversi intellettuali locali, in testa a tutti il giovanissimo Filippo De Pisis e il poeta Corrado Govoni, i quali ebbero in tal modo l'opportunità di respirare un po' di quella atmosfera internazionale che i preconcetti dei loro concittadini non avevano lasciato fino ad allora filtrare. Quasi tutti, poi, erano in contatto o collaboravano con le riviste più innovatrici del periodo: «La Voce» e «Lacerba».

Contemporanea della fiorentina «Lacerba» è appunto «Myrica» (1913-1915). Rivista eclettica, piuttosto che di tendenza, annoverava firme di grande caratura fra i giovani più promettenti e gli intellettuali meno reazionari. Alternava i nomi, tra gli altri, di Corrado Govoni, Domenico Tumiati, Lionello Fiumi, Massimo Bontempelli, Alberto Neppi, Diego Valeri, Giuseppe Ravegnani, Francesco Saponaro, Aldo Lugli e di Aldo Valori.

Sul piano della produzione letteraria e critica futurista, un confronto tra quanto accadeva a Ferrara e in diverse città italiane registrerebbe una pesante sconfitta, sovente dovuta a latitanza da parte degli stessi protagonisti. Eppure l'analisi del dibattito culturale affidato alle riviste fornisce innegabili spunti di riflessione riguardo alla posizione che i letterati depositari dell'orientamento della cultura locale andavano divulgando e di cui ora ci si propone di entrare più specificamente nel merito. Tra costoro, spiccava la figura di Ferruccio Luppis, fondatore del periodico «Schifanoia».



Immagine di copertina della rivista «Schifanoia»

Al timone di «Schifanoia», Ferruccio Luppis parve, in un primo tempo, mostrare segni di apertura nei riguardi della produzione letteraria futurista, pubblicando sul rotocalco da lui diretto una recensione del *Re Baldoria*⁶ marinettiano:

Ecco qui Re Baldoria! Ha suscitato un uragano di critiche ma la scheletratura vigorosa dell'opera ah resistito. Se gli uomini politici sapessero almeno un poco di letteratura e se quelli che ne sanno fossero più coraggiosi, cioè più sinceri, Re

⁶ F. T. MARINETTI, *Re Baldoria*, Milano, 1910.

Baldoria dovrebbe essere additato come una delle più vere satire politiche della nostra età. È tardi, ormai per discutere il grande valore dell'opera ma non è mai tardi per ammirarla e per invitare gli altri all'ammirazione. Esso dovrebbe far tacere anche le ribellioni ridicole di coloro che non hanno compreso come il futurismo non è uno scopo ma un mezzo e che al Marinetti si deve riconoscere la buona fede...di essere in malafede⁷.

L'apprezzamento di Luppis fu, tuttavia, in linea di massima limitato alle opere futuriste di carattere letterario. Malgrado egli si fosse accostato tangenzialmente al movimento, la sua indole antidogmatica e individualista lo indusse ad allontanarsene rapidamente allorché si rese conto che la corrente assumeva contorni via via più intransigenti.

Vale la pena, per documentare questo mutato atteggiamento, riportare alcuni passi di un articolo successivo dal titolo eloquente *Il Futurismo e Noi*, pubblicato sempre nel 1910:

Se non fosse per le esigenze della nostra Rivista, la quale si è prefissa di curarsi più di sé che d'altrui, io sarei tentato di ceder l'ospitalità della riproduzione ai molti proclami del Futurismo [sic] letterario e pittorico ed alle numerose circolari di reclame che la cucina futurista si ricorda di farmi periodicamente pervenire.

Né bisogna credere che questa dichiarazione suoni adesione al futurismo: ma poiché mi è piacevole ogni manifestazione estetica anche se confini con la posa e la posa di buona lega è un po' parente con certa arte – bisogna pure immaginare che il futurismo abbai piacevolmente impressionato la retina del mio occhio.

Si potrà dissentire dai futuristi ed anche ignorare le loro teorie, ma non si può non osservare con un certo compiacimento la loro azione, che, sinceramente o no viene a interrompere la monotonia delle cattedratiche lezioni della vita con lo scalpaccio dello scolaro impaziente. In fondo il futurismo ci dà lo stesso spettacolo ironico di un socialismo militante o di un cattolicesimo [sic] clericale, visti nell'azione di un propagandista, che aspiri alla più olimpica idropisia borghese o di un sacerdote, che agogni alla più succulenta giocondità della terra...Ma tutto questo non ha ancora nulla a vedere con una spontanea

⁷ F. LUPPIS, *Re Baldoria*, «Schifanoia», 2, giugno 1910, Ferrara, p. 4.

rivelazione d'arte individuale, la quale non ha bisogno di chiedere il soccorso ad una congrega di *farseurs* ben organizzati.

Quello che il futurismo bravamente combatte nell'accademia, ricostruisce poi nella *claque*. Togliete al futurismo la maschera ironica di uno *snoob* che deride molti *snoobs* di minor valore, e troverete il futuro ritornato nel passato nell'abito accademicamente moderno del presente»⁸.

L'*incipit* dell'articolo potrebbe suonare quasi una apprezzamento per la dovizia di manifesti teorici e programmatici fatti circolare con ritmi incalzanti da Marinetti e i suoi sodali, se l'autore non si affrettasse a chiarire il proprio intento. Egli smentisce, infatti, una sua presunta adesione, limitandosi a dare atto ai futuristi del loro operato volto a svecchiare e ridestare la stagnante e sonnolenta compagine intellettuale nazionale. Si noti che quella di Luppis non è che una registrazione di volontà da parte della compagine avanguardistica, la quale è poi ritenuta incapace di produrre risultati concreti. Una mera operazione di cosmesi – nell'opinione del direttore – che ripeteva, sotto mentite spoglie, rituali alquanto radicati in pratiche conservatrici.

L'atteggiamento ambivalente manifestato da Luppis fu condiviso dalla maggioranza degli intellettuali ferraresi, sulle prime catturati dai fermenti rivoluzionari dell'avanguardia poiché insofferenti di una concezione aristocratica dell'arte, tipica della civiltà ottocentesca, ma, nel contempo, troppo impregnati di quella stessa mentalità per potersene divincolare, per di più sposando tesi ai loro occhi eversive come erano quelle futuriste.

Quanto appena osservato trova riscontro nell'attenzione rivolta dal pubblico ferrarese alla serata futurista⁹ svoltasi presso il Teatro Bonacossi il 25

⁸ F. LUPPIS, *Il Futurismo e Noi*, «Schifanoia», 3, luglio 1910, Ferrara.

⁹ Per un'indagine approfondita sulle serate futuriste in Italia si sono consultati gli studi di S. BERTINI, *Marinetti e le eroiche serate*, Interlinea, Novara 2002; P. FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scene e spettacoli dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977; G. LIVIO, *Il teatro in rivolta*, Mursia, Milano 1976; G. LISTA, *Théâtre futuriste italien*, L'Age d'homme, Losanna 1976, vol. II; G. BARTOLUCCI, *Il gesto futurista: materiali drammaturgici, 1968-1969*, Bulzoni, Roma 1969.

marzo del 1911, in cui furono coinvolti molti dei principali esponenti del gruppo, grazie all'attività di mediazione svolta da Govoni.

La sponda più illuminata della cronaca locale annunciava la presenza dei pittori, poeti e musicisti futuristi Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balilla Pratella, Cavacchioli, Mazza, Palazzeschi¹⁰ o, seppure ergendosi a voce solitaria, ne difendeva a oltranza la superiorità e libertà letteraria come accadde dalle colonne de «La Scintilla»:

Marinetti è un irregolare della letteratura. Non ha falsarighe da seguire, sentieri già tracciati da percorrere, rispettabilità polverose alle quali inchinarsi. Libero, scapigliato, irruente di una giovinezza d'arte che molti vituperano in pubblico e che in segreto gl'invidiano, polledro fra i castrati della repubblica delle lettere in Italia, scrive e dice, incurante della regola accademica. Ride di un riso beffardo sulle compostezze dei mummificati, non calza pantofole e mette a rumore il silenzio dei tempieetti.

Non vuole aver carezza, Marinetti, e corre sui fraticelli consacrati e benedetti dalla mediocrità del giorno rovinando la simmetria degli alberelli piantati a regola d'arte, calpestando i fiori malati che si nutricano di noia e di languore. Gli è contro tutto il mondo accademico, contro gl'insaccatori del rancidume aromatizzato perché non puta, contro le false giovinezze, anchilosate che egli avanza; e tutti: fischi, urli, sberleffi a Marinetti.

Il quale mortifica le loro miseriuole sprezzandoli cordialmente e interessando di sé, più che non facciano tutti i suoi avversari presi a mucchio, quanti usano giudicare l'opera dell'artista nel suo complesso e non già riducendola in pillole, rubando il mestiere ai garzoni delle farmacie.

La cittadinanza ferrarese stasera potrà ascoltare Marinetti e i suoi compagni. Uno solo è il dover ch'essa deve imporre a se stessa prima di emettere un giudizio: recarsi al Bonacossi senza prevenzioni di sorta»¹¹.

Malgrado il resoconto fornito dall'anonimo estensore della «Gazzetta Ferrarese» risulti sommario, si apprende che i palchi erano gremiti di personalità seminali per l'avanguardia novecentesca e così pure la platea, ove sedevano lo

¹⁰ *Serata futurista*, «La Provincia di Ferrara», XI, 82, 25 marzo 1911, p. 4.

¹¹ REDAZIONE, *Marinetti a Ferrara*, «La Scintilla», 26 marzo 1911, p. 1.

stesso Govoni, Enrico Prampolini e il quindicenne Filippo De Pisis, affascinato «dalla possibilità di far poesia senza l'obbligo della metrica, per cui poco dopo scrive una composizione sull'Abbazia di Pomposa a cui appone la nota: "Ode con armonie sparse, all'uso futurista"»¹².

Nella sua *Autobiografia*, Balilla Pratella ricordò la serata ferrarese e i sodalizi stretti con personalità seminali del futuro culturale e politico della città:

Delle molte serate alle quali ho preso parte mi piace ricordare specialmente, oltre alla predetta di Roma, quelle di Ferrara e di Modena.

A Ferrara, città fervida di tradizioni umanistiche, oltre ad aver goduto dell'ospitalità del geniale poeta futurista Corrado Govoni – egli vi risiedeva allora con la sua gentile signora – fummo accolti dalla popolazione con molta deferenza e cordialità.

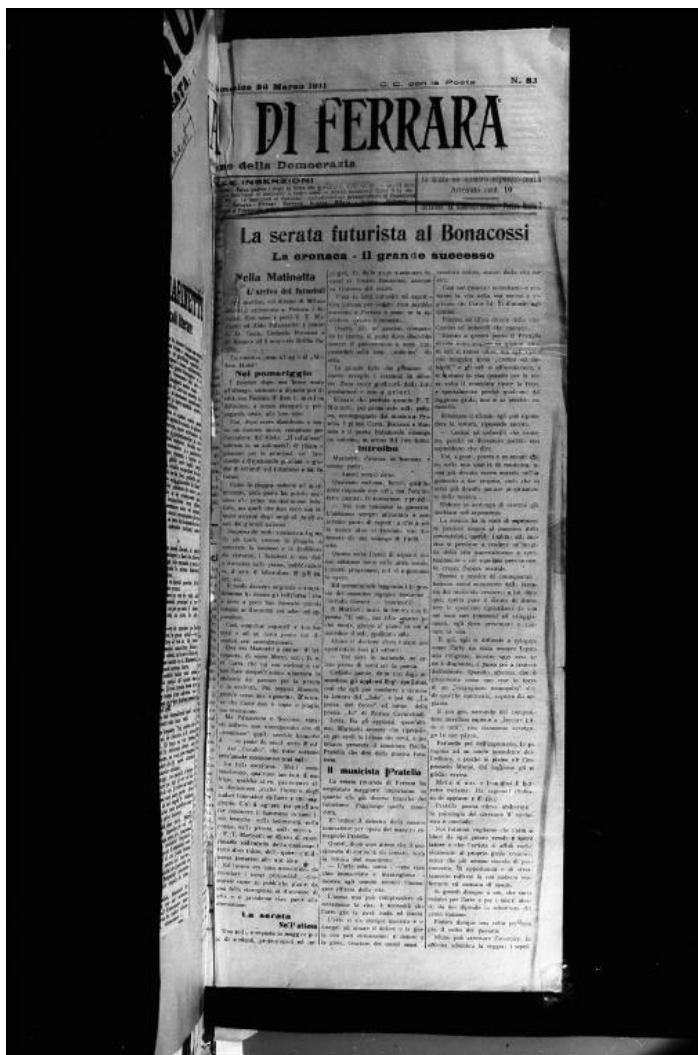
Non si andò mai oltre le lunghe e nutrite discussioni nel teatro e per le vie e nelle piazze prima e dopo il teatro, come nel buon tempo antico e senza che il futurismo se ne offendesse. Era con noi, venuto appositamente da Firenze, anche il poeta Aldo Palazzeschi, tutto forbito, non alto e quadrato, dalle maniere squisitamente raffinate e signorili¹³.

Un evento, a cui la stampa dedicava altrove ampio risalto, a Ferrara veniva recensito¹⁴ in poche righe dalla «Gazzetta Ferrarese», mentre quasi tutta la concorrenza opponeva un pressoché ostinato silenzio.

¹² S. ZANOTTO, *Filippo De Pisis ogni giorno*, Neri Pozza, Vicenza 1996, p. 18.

¹³ F. BALILLA PRATELLA, *Autobiografia*, Pan Editrice, Milano 1971, p. 122; p. 124.

¹⁴ *Serata futurista*, in «Gazzetta Ferrarese», 83, 26 marzo 1911, p. 2.



L'articolo sulla serata futurista ferrarese apparso su «La Provincia di Ferrara»

Maggiormente prodigo di notizie fu, contro ogni aspettativa, l'autore del resoconto dell'avvenimento ospitato su «La Provincia di Ferrara»¹⁵, recante un inatteso sottotitolo allusivo al grande successo della serata, il quale si soffermava ampiamente pure sull'arrivo dei protagonisti – che egli precisava annoverare Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo e Balilla Pratella, mentre non si nominavano i restanti annunciati nel trafiletto del giorno precedente - e sulla propaganda delle teorie futuriste svolta dal gruppo di Marinetti per le vie della città e nella piazza del centro, a bordo di un'automobile, distribuendo una pubblicazione redatta per l'occasione:

I futuristi dopo una breve sosta all'albergo, uscirono a diporto per la città con l'intento la massima diffusione, a mezzo stampati e propaganda orale, alle loro idee.

Così, dopo avere distribuito a mano un numero unico, compilato per l'occasione, dal titolo: "Il futurismo" salirono in un (sic) automobile di piazza e girarono per le principali vie lanciando e dispensando proclami e giudizi di letterati sul futurismo e sui futuristi.

Causa la pioggia cadente ad intermittenza, poca gente ha potuto assistere alla prima manifestazione futurista, ma quelli che han visto son rimasti sorpresi degli originali modi usati dai giovani animosi.

Sorpresa del resto aumentata in quanto più tardi, cessata la pioggia, a smuovere la lentezza e la freddezza dei ferraresi, i futuristi si son dati a discutere sulla piazza, pubblicamente, di arte, letteratura, di pittura, ecc. ecc.

Il modo davvero originale e simpaticissimo ha scosso gli indifferenti che a poco a poco han formato circolo intorno ai discutenti per udire ed apprendere.

Così, numerosi capannelli si son formati e ad un certo punto son diventati veri assembramenti.

Qua era Marinetti a parlare di letteratura, di verso libero, ecc.; là era Carrà, che col suo vocione e col suo fare simpaticissimo attaccava le idolatrie del passato per

¹⁵ *La serata futurista al Bonacossi*, «La Provincia di Ferrara», XI, 83, 26 marzo 1911, p. 1.

la pittura e la scultura. Più innanzi Russolo, gentile come una signorina, affermava che l'arte non è copia o plagio, ma invenzione¹⁶.

Allo spettacolo, stando alla cronaca dell'articolista, assistette una folla numerosa, per lo più composta da studenti, professionisti e impiegati – un pubblico di istruzione medio-alta, dunque. Fu Marinetti, com'è ovvio, a introdurre il programma della serata dando poi lettura di una selezione di poesie di Corrado Govoni e di Enrico Cavacchioli. Spettò, quindi, a Balilla Pratella declamare il proprio manifesto il cui *incipit* enunciava uno dei capisaldi dell'estetica futurista, l'identificazione del binomio arte-vita:

L'arte sola, unica – come specchio immacolato e meraviglioso – mostra agli uomini attoniti l'immagine riflessa della vita.

L'uomo non può comprendere direttamente la vita; è necessità che l'arte gliela riveli nuda e intera. L'arte ci sia dunque maestra e ci insegni ad amare il dolore e la gioia con pari entusiasmo; il dolore e la gioia, creature dei nostri sensi, creature nostre, sintesi della vita nostra.

Così noi futuristi intendiamo e sentiamo la vita nella sua sintesi e vogliamo che l'arte tale la dimostri agli uomini¹⁷.

Sulla «Gazzetta Ferrarese» furono, tuttavia, divulgati tra il 1913 e il 1914, pur in tale clima poco propenso ad accogliere le novità, alcuni tra i manifesti futuristi più rilevanti a cominciare da *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*¹⁸, pubblicato a Ferrara il 19 agosto del 1913. Immaneabilmente, il sottotitolo *Le cretinerie del futurismo* lasciava intendere la volontà denigratoria della redazione, che precisava di citarlo «a titolo di curiosità patologica»¹⁹.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi.*

¹⁸ F. T. MARINETTI, *L'Immaginazione senza fili e le Parole in Libertà*, 11 maggio 1913, pubblicato su «Lacerba», I, 12, Firenze, 15 giugno 1913.

¹⁹ *Le cretinerie del futurismo. L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, «Gazzetta Ferrarese», 19 agosto 1913.

Spettò poi a *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*²⁰, altro cardine della letteratura futurista redatto ancora da Marinetti, occupare le pagine della Gazzetta nell'aprile del 1914²¹ per celebrare le esequie dell'estetica passatista e introdurre i valori formali di dinamismo e progresso legati all'immaginario della macchina. Meno dirompente, da un punto di vista artistico, dovette risultare la pubblicazione del *Manifesto della cucina futurista*²², sempre sulla Gazzetta, nei mesi estivi. Pur non va ignorato il potenziale di destabilizzazione che avrebbe sortito sulla percezione del pubblico una proposta rivoluzionaria che andava a intaccare una consuetudine quotidiana e diffusa come quella della preparazione del cibo. In ottobre si pubblicò ancora *La pittura dei suoni, dei rumori, degli odori*²³ di Carlo Carrà, il quale aveva illustrato le teorie della pittura futurista sul palco di Ferrara, ma lo si fece, come si premurava di precisare il redattore, perché nessun altro giornale se ne occupava e in omaggio «a quella simpaticissima persona di Marinetti»²⁴.

L'incerto favore dimostrato sino a queste date in ambito cittadino si protrasse, di fatto, negli anni seguenti oscillando tra parsimoniose dimostrazioni di totale sostegno nei confronti dell'ideologia futurista ed episodi di pubblica gogna.

Del resto, il fervore futurista andava registrando il distacco di un esponente di punta quale era stato, sul palco e sulla pagina scritta, Corrado Govoni. La mancata adesione alle proposte politiche dei futuristi da parte di Govoni si precisa nelle riviste da lui curate a Ferrara negli anni successivi. Ciò nonostante, nel 1913 egli era stato tra gli iniziatori di «Vere Novo», che aveva

²⁰ F. T. MARINETTI, *Lo Splendore geometrico e meccanico e la Sensibilità numerica*, 18 marzo 1914, pubblicato su «Lacerba», II, 6, Firenze, 15 marzo 1914.

²¹ F. T. MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, «Gazzetta Ferrarese», 18 aprile 1913.

²² F. T. MARINETTI, *Manifesto della cucina futurista*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 28 dicembre 1930.

²³ F.T. MARINETTI, *Manifesto della cucina futurista*, «Gazzetta Ferrarese», 4 luglio 1913, p. 2.

²⁴ C. CARRÀ, *La pittura dei suoni, rumori, odori*, «Gazzetta Ferrarese», 2 ottobre 1913, p. 2.

segnato l'esordio letterario, oltre che di Balbo e Ravegnani, di Gray, Luppis e Meriano. Nel medesimo anno aveva tenuto a battesimo l'esordio di «Myrica».

La crisi del futurismo che i giovani intellettuali gravitanti attorno alla corrente avvertirono alle soglie della grande guerra è sintetizzata da uno scritto di Giuseppe Ravegnani pubblicato nel febbraio del 1915 su «Vela latina», diretta da Ferdinando Russo, in cui il letterato dichiarava che il «marinettismo» aveva fatto il suo corso, mentre il futurismo – in quanto attitudine di avanguardia – non aveva esaurito la propria portata innovatrice.

Nella pratica, i govoniani Neppi, Lionello Fiumi, Ravegnani, Raffaello Franchi, Meriano e Foschini, che facevano capo all'Editrice Taddei, pur accettando le conquiste formali e i postulati estetici del futurismo, non ne condividevano la visione politica, soprattutto in merito alla guerra.

De Pisis, per parte sua, aveva avuto in precedenza rapporti alquanto superficiali con Alberto Neppi e conosceva le edizioni Taddei più che altro per le guide rivolte ai turisti. Nell'aprile del 1915, benché fino ad allora non avesse mai pubblicato prose letterarie, egli si vide inserito, a sua insaputa, nella schiera dei giovani autori che dovevano figurare in una nuova collana di poeti.

Nel luglio dello stesso anno il giovane Tibertelli – il quale nei confronti del Futurismo dimostrò un atteggiamento sovente ambiguo, ma nutrito di assidue relazioni coi suoi esponenti – soggiornò a Roma. Qui Balla e Depero avevano da poco firmato il manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo*²⁵ per poi stabilire contatti con i dadaisti attraverso la rivista «Noi», diretta dallo stesso Prampolini. Fece più tardi la conoscenza di Severini, che avrebbe frequentato assiduamente durante il successivo soggiorno a Parigi.

Nella capitale incontrò anche Anton Giulio Bragaglia, il padre putativo della fotodinamica futurista, da poco fondatore, a sua volta, della rivista «Cronache d'Attualità», sulla quale pubblicava De Chirico affiancato dagli altri esponenti della scuola metafisica. La rivista sosteneva gli interessi teatrali di Bragaglia e non fu certo casuale che proprio il 14 luglio, nella sua stanza d'albergo, De Pisis avesse redatto il primo dei suoi atti unici di teatro sintetico

²⁵ G. BALLA, F. DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'Universo*, 11 marzo 1915.

in linea con gli assunti teorici propugnati da Marinetti, Settemelli e Corra nel manifesto *Teatro futurista sintetico* del 18 febbraio 1915.

L'idillio di De Pisis con l'arte futurista proseguì fino a 1916 inoltrato: ne sono testimonianza alcuni collage di ibridazione futur-dadaista verosimilmente realizzati nello studio dei fratelli Mario e Severo Pozzati. Poi, il soggiorno ferrarese di Savinio, De Chirico e Carrà darà corso alla svolta metafisica.

L'atteggiamento del poeta-pittore presenta, in questo senso, una marcata ambiguità: mentre decretava come conclusa la parabola del futurismo, evidenziandone le debolezze e i mancati traguardi, egli continuava a ricercare relazioni e scambi con diverse personalità futuriste.

A Firenze, il 25 agosto 1918, De Pisis tenne una conferenza all'Università Popolare di commento alla mostra allestita al Teatro Casino di Viareggio a cui erano presenti De Chirico, Enrico Prampolini, Primo Conti, Carrà, Lorenzo Viani e Fortunato Depero, che aveva contribuito con un numero ingente di opere, tra le quali *Costumi dei balletti russi*, *Ritratto di Clavel* e le *Illustrazioni per una novella di Clavel*. Riferendosi alle opere esposte, delle quali si accingeva a fornire una carrellata, egli individua alcuni saggi di artisti che reputa riconducibili alla corrente futurista, annotando:

Più vicini al *futurismo* vero e proprio, o per lo meno riallacciandosi strettamente alla sue più genuine espressioni nelle opere esposte:

...PRIMO CONTI...Il Conti, specie nelle «Profughe alla stazione», dimostra un grado di immediatezza e agilità di sintesi, ma non sa staccarsi dalla forma ormai oltrepassata, di un dinamismo e sintetismo crudo e brutale.

[...] ENRICO PRAMPOLINI, il giovane artista romano, ci dà un complesso di opere, attraverso alle quali noi possiamo vedere lo sviluppo di certe forme caratteristiche del futurismo e non solo nelle pitture importanti come il ritratto del poeta Luciano Folgore, e nei robusti paesaggi, scheletrici e drammatizzati, in cui, sotto i cieli di cobalto o di oltremare tesi come un telone, sembrano ingigantirsi le case, gli alberi, i promontori, i piani e creare ai nostri occhi estatici nuovi spettacoli inauditi, comunioni impensate; ma anche nei ritratti in scultura, dove i valori negativi lasciano luogo a vere scomposizioni dei piani e grande importanza è data alle ombre che si proiettano su di essi, e nelle nature morte di vario genere e nei disegni a lapis colorato.

Sebbene si firmi futurista, più complesso e con l'accento a caratteri che io chiamerei postfuturisti è un giovane e tenace lavoratore. FORTUNATO DEPERO: l'ormai noto ideatore dei *Balli Plastici* con musica di Casella e Malipiero che tanto interessamento hanno riscosso dalla critica e l'inesauribile e geniale creatore dei costumi per i balletti russi di Igor Strawinski.

A prima vista l'arte di Depero è soprattutto decorativa, coloristica, suggestiva. La purezza dei colori, che sembrano sorriderci in una luminosissima atmosfera mattinatale, subito attira con l'esattezza delle linee crude e del contorno deciso. Se noi osserviamo bene però, un profondo mistero è racchiuso nelle figure legnose, rigide, burattinesche del DEPERO. Esse hanno un loro aspetto fatale, forse doloroso. La loro umanità ci interessa e ci fa pensare come quella dei possibili abitanti della luna.

Se noi, come intenti, quasi magnetizzati, davanti alla lastra di un grande specchio, ci ponessimo a contemplare il più grande e complesso quadro del DEPERO, *Capri*, noi ci sentiremmo veramente oppressi dal senso di caldura e luce abbagliante che invade la tela, ci incanteremmo davanti alle case, ai portici, alle figure; ai nostri occhi, alla nostra memoria tornerebbero pesantemente le scene di certi monumenti egizi, terribili, spettrali, suggestivi, appunto nella loro legnosa e scheletrica semplicità e nel loro ineffabile ritmo²⁶.

L'opera di Depero, in particolare, veniva recensita sullo *Zibaldone* nei seguenti termini: «Prospettiva sintetica luminosa, organica, colore (vedi tempere luminosissime): oltre il senso decorativo c'è il senso lirico e metafisico». Egli, dunque, tende a leggere in chiave metafisica i dipinti dell'artista roveretano, al fine di sminuire il futurismo in un confronto con la nuova corrente a cui aveva egli stesso contribuito, la quale proprio nell'opposizione all'avanguardia fondava le sue radici.

Tutto ciò risulta ulteriormente contraddittorio se rapportato a un inedito indizio, illuminante riguardo alla costituzione della Sezione Futurista in città, contenuto in un redazionale apparso appena qualche giorno più tardi, l'11 settembre del 1918, sulla «Gazzetta Ferrarese»:

²⁶ F. DE PISIS, *Pittura Moderna. Conferenza tenuta a Viareggio nel teatro del Casino la sera di giovedì 29 agosto 1918*, Ferrara, 1919, pp. 16-19.

A Ferrara gli argomenti della guerra e della pace, del raccolto della canapa, dei nuovi provvedimenti che l'on. Davi intende promuovere per la concessione delle bonifiche ecc., sono passati tutti in seconda linea come cose... d'ordinaria amministrazione. Ciò che da qualche giorno tiene sospesi gli animi dei concittadini di Ariosto è il «movimento futurista ferrarese». La cittadinanza ne è davvero impressionata per le colossali proporzioni che può assumere questo risveglio di coscienze che ripudiano il passato, tollerano appena appena il presente ed accolgono a braccia aperte il futuro.

Ho sul mio tavolo redazionale una cartolina di propaganda dalla quale rilevo che i direttori del movimento futurista cittadino rispondono ai nomi di Filippo De Pisis e Attilio Crepas, due ragazzi rispettabilissimi e per nascita e per educazione. Sarebbero dei Marinetti a scartamento ridotto, dei Boccioni in miniatura.

Credo non abbiano ancora abbandonato le aule scolastiche, però possono dar lezione della scienza del domani.

Io mi aiuto col buon senso antico e cerco di spiegare le massime audaci che adornano la famigerata cartolina di propaganda: I.o «Marciare non Marcire». È un buon consiglio, non nuovo, che bisogna curare sia sempre messo in pratica. Siamo ancora nel campo della giustezza delle idee. È una teoria che applicata alla presente (non futura) guerra può esser fonte di proficui risultati.

II.o «Futuro non passato». Qui prendo la massima non altrimenti che da questo lato: «In generale i seguaci del futurismo si trovano più spesso fra gli studenti e gli studenti, nella gran parte dei casi, è vero possano con coscienza dire: ho studiato (tempo passatista). Preferiscono piuttosto dire: studierò (tempo futurista). Di qui l'entusiasmo loro per le teorie marinettiane.

I futuristi di Ferrara poi hanno il brevetto, stando sempre alla cartolina di propaganda, di una nuovissima massima che io chiamerei di stagione, non so però quanto destinata al successo. Eccola:

«Il cocomero è come il futurismo; il Rosso agli intelligenti futuristi, il bianco e il verde al somaro passatista». Ma come fanno allora, dico io, quegli studenti che si atteggiavano a «intelligenti futuristi» a non essere scambiati per «somari passatisti» tutte le volte che si trovano al verde, il colore predominante fra i goliardi?

«I futuristi di Ferrara» poiché questa è la firma che il motto reca in calce, non ci dicono dove siano andati a finire i semi: se sieno [sic] stati sparsi al vento oppure

servano per la riproduzione di altri cocomeri, riproduttori alla loro volta di altre massime [...]»²⁷.

Dall'autore, firmatosi "Uno di noi", si apprende dunque che il «movimento futurista ferrarese» rappresentava un fatto compiuto ad opera di Filippo De Pisis e Attilio Crepas, i cui nomi avocavano a sé la direzione dell'iniziativa in testa a una cartolina-manifesto di recente formulazione.

Gli slogan mutuati da noti proclami marinettiani rinviano al clima di fervore bellico al centro degli intenti programmatici dell'avanguardia in questa fase, mentre il riferimento al colore rosso – privilegiato rispetto a bianco e verde – chiamerebbe in causa i reparti d'assalto conosciuti anche come «fiamme rosse», titolo che apparirà presto anche a Olao Gaggioli.

L'articolo costringe allora a riconsiderare la posizione finora accertata di De Pisis nei confronti del futurismo, verso il quale egli si pone sovente in posizione antitetica in una serie di conferenze e articoli circoscrivibili agli anni 1919-1923, forse maturata in seguito a dissensi maturati nel rapporto con Crepas, oppure più semplicemente dovuta al coinvolgimento che le personalità di De Chirico e Savinio esercitavano sulla sua indole.

Nel bilancio dell'attività giovanile del poeta-pittore viene comunque ad innestarsi, oltre alla frequentazione della cerchia di letterati afferente alla casa editrice Taddei, un seppur transitorio *exploit* avanguardistico perseguito pressoché in contemporanea con l'amicizia con i fratelli De Chirico e la definizione di un discorso pittorico sorto proprio a superamento di quella esperienza.

²⁷ UNO DI NOI, *Da Ferrara a Ferrara. Il passato ed il futuro nel tempo presente*, «Gazzetta Ferrarese», 11 settembre 1918, p. 1.

DAL *MARTYRE DE SAN SÉBASTIEN* ALLA *CONTEMPLAZIONE DELLA MORTE*: PAUL ALPHANDÉRY, UNA FONTE FRANCESCA

Carla Pisani

Prima fra le opere che d'Annunzio compone in Francia (tra il dicembre 1910 e il marzo 1911), la «sacra rappresentazione» musicata da Debussy e interpretata dall'androgina Ida Rubinstein nel ruolo blasfemo del santo, subisce – alla vigilia del debutto – una «immeritata» condanna preventiva da parte dell'arcivescovo di Parigi che addirittura vieta ai cattolici di assistere alla prima¹.

¹ Sferzato dal «puerile rimprovero del clero gracchiante», il drammaturgo si era difeso strenuamente, facendo anche leva sulle amicizie ecclesiastiche "illuminate" che — a suo dire — ritenevano il poema drammatico persino degno di essere inserito nelle antologie di letteratura religiosa. In un'intervista rilasciata al "Corriere della Sera", il 23 aprile 1911, infatti si legge: «Lasci gracchiare i bassi sacrestani. Qualche sacerdote, della cui amicizia illuminata mi onoro, prevede che molti brani del mio poema saranno introdotti nelle antologie cattoliche [...]». La piccola gente che, senza conoscere la mia opera, mi accusa già di non so che profanazione, mostra di ignorare pur anco i più semplici procedimenti della mia arte. Come avrei potuto io commettere il grossolanissimo errore di 'profanare' un soggetto meditato a lungo con sì fervida mente? [...]». Cfr. *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio. L'ortodossia del "Mistero di San Sebastiano"*, in *Scritti giornalistici (1889-1938)*, II, a c. di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, Mondadori, Milano 2003, p. 1445 e p. 1450. Del resto la sua posizione, tutta volta a difendere l'afflato religioso del *mystère*, aveva già trovato massima consonanza nelle dichiarazioni rilasciate da Debussy a «Excelsior» l'11 febbraio 1911, in risposta a un'inchiesta intorno a una eventuale *renaissance* della musica sacra: « Le sujet du *Martyre* m'a séduit surtout par le mélange de vie intense et de foi chrétienne d'un sujet où le culte d'Adonis rejoint celui de Jesus ». E successivamente, in aperta polemica contro l'autorità religiosa e non senza un sincero rammarico, lo sorprendiamo elevare la sua protesta più vibrata proprio insieme a Debussy sulle colonne dei quotidiani a pochi giorni dal debutto, con l'intento di sottolineare l'intima religiosità dell'opera composta con arte severa: «Senza staccarci dal rispetto che la nota arcivescovile non ci accorda, noi esprimiamo il nostro rammarico per questo trattamento

Senza dubbio, l'anatema scagliato contro il *Martyre* – in scena allo Châtelet di Parigi il 22 maggio del 1911 – e la coeva messa all'Indice² di tutta l'opera dannunziana, offrono all'esule di Arcachon un motivo per sottolineare ancor più la propria tensione mistica, avendo cura di ostentare la genuinità dei suoi moventi religiosi anche attraverso quel particolare sfoggio di erudizione e di motivi altamente spirituali di cui sarà intrisa, di lì a breve, la *Contemplazione della morte*³. Dove un d'Annunzio accorato farà ricorso a tutte le sue opere precedenti più improntate al sentimento religioso insieme con il genere del necrologio già praticato in più occasioni secondo moduli che ora si ripeteranno ma ad alta temperatura.

singolare che non abbiamo meritato. E noi affermiamo — sulla nostra fede e sulla fede di tutti coloro che conoscono il *Martirio di S. Sebastiano* — che quest'opera profondamente religiosa é la glorificazione lirica non solo dell'atleta mirabile del Cristo, ma di tutto l'eroismo cristiano». In anteprima sul «Corriere della Sera» del 18 maggio 1911 e poi sulle colonne del «Gil Blas» e del «Paris Journal».

² Le accuse di blasfemia mosse a d'Annunzio da parte dell'intera comunità cattolica si conclusero con un decreto di condanna, emesso dal Sant'Uffizio e pubblicato il 9 maggio 1911, che prevedeva la messa all'Indice di tutta le sue opere teatrali e narrative. «Omnes fabulae amatoriae, omnia opera dramatica» furono inserite nell'*Index Librorum Prohibitorum*. Sull'argomento cfr. M. BRERA, *Gabriele d'Annunzio e la Santa Sede. Il processo e la condanna del 1911 nei documenti della Congregazione dell'Indice*, «Quaderni del Vittoriale», nuova serie, n. 8, 201, pp. 27-43..

³ Nell'operoso châtelet Saint-Dominique «in riva al grande Atlantico sonante» d'Annunzio compone i quattro capitoli della *Contemplazione*, connotati da date singole (VII, XI, XV, XVII) e dallo stesso impianto memoriale-introspettivo, se non diaristico-simbolico: quasi quattro *faville* pur senza l'insegna comune dei *Memoranda*. Siamo nell'aprile del 1912 e la pubblicazione sul «Corriere della sera» — in quattro sezioni equivalenti per misura — ha cadenza circa settimanale (19 aprile; 28 aprile; 5 maggio; 12 maggio) e occupa per intero la pagina del quotidiano. Il «prezioso volumetto» uscirà invece agli inizi di giugno, per le edizioni Treves e con l'aggiunta di un *Messaggio*. In proposito cfr. *Introduzione alla Contemplazione della morte* (a c. di C. PISANI) in G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca* II, (a c. di A. ANDREOLI e G. ZANETTI), Mondadori, Milano, I Meridiani, pp. 3677-3683.

Non è quindi da escludere che sia proprio la censura a provocare il rincaro di religiosità dell'opera capostipite della scrittura listata a lutto, che Emilio Cecchi definì con la felice formula di «esplorazione d'ombra», così consentanea poi al francescanesimo d'Oltralpe e al clima culturale francese dominato dai Péguy, Claudel e Barrès, dal nazionalismo cattolico e conservatore d'anteguerra. Religiosità – dicevamo – non a caso, francescana, ingenua e primitiva, in sintonia con il «poeta degli uccelli» e con il pio Bermond, protagonisti dell'epicedio e veri e propri *doppi* di san Francesco. Sebbene si tratti di una conoscenza recente⁴, il rapporto con Adolphe Bermond — Terziario di San Domenico e «cattolico ferventissimo» — indubbiamente si iscrive con particolare intensità in questo momento della biografia dannunziana. La figura ascetica del vegliardo devoto («aveva nel volto la tenuità la spiritualità e non so qual trasparenza luminosa, che lo assomigliavano alle immagini delle vetrerie e delle porte sante»⁵), condannato a morte da un devastante cancro allo stomaco, fornisce senza dubbio a d'Annunzio l'occasione di attestare la sincerità dei propri intenti religiosi, persino nella sfera dell'esperienza privata, attraverso un dialogo fitto di richiami a momenti e ad aspetti della liturgia ecclesiale addotti quasi a riprova dell'ortodossia della propria spiritualità⁶. Nella *Contemplazione* egli assumerà il ruolo di giudice elementare nonché di «spettatore ideale» del *Martyre*, rappresentato mentre ascolta dalla viva voce

⁴ Il primo contatto epistolare con Adolphe Bermond risale al 15 ottobre 1910: «J'accepte bien volontiers de louer à Monsieur d'Annunzio le châlet "Les Sauterelles" pour le prix de fr. 100 du 20 octobre au 20 novembre. Je me suis déjà entendu avec Monsieur d'Annunzio au sujet de certaines petites réparations que j'ai autorisé à faire ». E di tre giorni successivi é la stipula del contratto di locazione («400 fr. par mois — châlet & écurie ensemble [...]»; 18 Octobre 1910» (Archivio Generale Vittoriale, XXX, 2).

⁵ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Contemplazione della Morte*, cit., p. 2135.

⁶ A riguardo cfr. C. PISANI, *Lettere inedite di G. d'Annunzio a Adolphe Bermond*, «Quaderni del Vittoriale», Electa, Milano 2006, pp. 131-147.

dell'autore alcune sequenze dell'opera, piangendo come aveva pianto san Francesco «in ginocchio dinanzi al Crocifisso». E non per nulla all'agonia del vecchio, nella vita dedito a «tutte le pratiche della divozione», il prosatore riserverà lo spazio che non ha potuto concedere a quella di Pascoli, al cui capezzale non è accorso. La religiosità dell'ottuagenario, avvalorata dal memorialista con continui riferimenti a fonti francescane, oltre che evangeliche, e la tremenda agonia, riverberata nella presenza quasi ossessiva di un'antropomorfa Landa piagata dai resinieri, permetteranno infine all'esule di praticare i suoi esercizi spirituali dimostrando così l'autenticità del suo misticismo.

All'indomani dunque delle pesanti accuse sferzate contro l'ardua *pièce* antiquaria⁷, l'«esploratore d'ombra» è intenzionato a dimostrare ciò di cui è capace in quanto a religione e, facendo leva su precisi trascorsi⁸, si mostrerà d'ora in poi sempre più attratto dai moduli francescani che già da tempo avevano fatto ingresso nella sua fucina, a partire dagli studi di Paul Sabatier⁹ senz'altro forieri della grande stagione delle *Laudi*. Andando a ritroso negli anni, già nel 1896, in un Taccuino stilato per *Il fuoco* (1900), comparivano «le laudi delle frutta» in bocca a un frate incontrato nell'isola

⁷ Prima di attendere al *mystère*, composto nell'antica lingua *d'oil*, il laboratorio di d'Annunzio si era attrezzato di tutto punto, provvisto com'era dei *Martyres* di Chateaubriand, della monumentale *Histoire des persécutions* di Alland e di numerosi studi sul teatro medioevale. Accanto all'*Ars religieux du XIII siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen-Age et sur ses sources d'inspiration* di Émile Mâle, maestro dell'iconografia francese caro anche a Proust, non mancavano le fonti capitali del *Martyre*, la *Légende dorée* di Jacopo da Voragine tradotta dal latino da Wyzewa e la grande opera storica di Franz Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*.

⁸ Cfr. C. PISANI, *Motivi e circostanze per la "Contemplazione della morte" in Filologia e poesia tra Pascoli e d'Annunzio*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 134.180.

⁹ Di P. SABATIER si vedano la *Vie de Saint Francois*, 1896 e lo *Speculum perfectionis, seu legenda antiquissima Sancti Francisci*, 1898.

veneziana di San Francesco del Deserto¹⁰, mentre nel 1898, all'indomani di un soggiorno assisiato, d'Annunzio comunicava con entusiasmo a Hérelle il progetto di una «sacra rappresentazione»: «Mi sono occupato molto di San Francesco, in questi ultimi tempi, perché voglio comporre una tragedia francescana — nei modi della poesia popolare umbra e delle antichissime laudi drammatiche — intitolata *Frate sole* [...] nessuno meglio di voi può comprendere lo spirito che il Serafico diffuse nel paese umbro. Quando verrete qui, vi condurrò ad Assisi. Credo che proverete una delle più alte commozioni della vostra vita. Avete letto la *Legenda antiquissima* rinvenuta e pubblicata recentemente dal Sabatier? (22 luglio 1898)»¹¹. Gli studi francescani d'Oltralpe evidentemente lo sollecitano, e tuttavia l'opera mai vedrà la luce. Ma non basta: nel 1899 giunge addirittura a quelle pratiche devozionali che sorprenderanno non poco Giuseppe Treves, al quale annunciava: «Vado per tre giorni ad Assisi. Mi aspetta il padre provinciale, per la cerimonia dell'investitura del Terzo Ordine. Dovrò fare quarantotto ore di digiuno!» (6 ottobre 1899)¹². Sempre secondo la collaudata mescolanza di suggestioni — esperienza diretta ed echi letterari — lo «spirito del Serafico» è poi già decisivo per il cantore della *Sera fiesolana* (1899); così come dal misticismo francescano il narratore trarrà spunto per quelle pagine del *Fuoco* che andranno di pari passo con la stesura di abbozzi, seppure embrionali, di diverse liriche alcionie, quando il «fiume di poesia» comincia a competere con la «mola della prosa».

¹⁰ Nel Taccuino IX (p. 126) si legge: «Il frate guardiano che ci accompagnava nel Convento [...] fu veramente francescano quando fece le laudi delle frutta prodotte dalle isole ubertose [...]».

¹¹ Cfr. M. CIMINI (a c. di), *Carteggio D'Annunzio-Hérelle*, Carabba Editore, Lanciano 2004, p. 480.

¹² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, (a c. di G. OLIVA), Garzanti, Milano 1999, p. 552.

Più tardi, dopo le *Laudi*, il santo sembrerà finanche offrire materia all'esordiente cinematografia: «pensa a che cosa si potrebbe fare con l'aurea leggenda di San Francesco d'Assisi, nel paesaggio umbro» dirà d'Annunzio a Ettore Janni scorrendo intorno alle inaudite potenzialità della «settima arte»¹³. E ancora nel 1925, in vista di una *Enciclopedia storica italiana cinematografica* composta da una serie di film «nazionali», dal ratto delle Sabine all'epopea di Garibaldi, lo sorprenderemo di nuovo alle prese con san Francesco, chiamato in causa nella sua veste «virile»: «penso a un San Francesco *virile*, nel senso che dà a questo epiteto Caterina da Siena: penso al Francesco dei passaggi d'oltremare, a colui che in Damietta fu sì pronto e fiero "giudice di guerra" ¹⁴».

A molto fanno quindi capo le numerose annotazioni sulla vita del santo che si conservano al Vittoriale, dove inoltre la superstita biblioteca dannunziana é folta di titoli francescani¹⁵ ampiamente utilizzati nella *Contemplazione*. Ed è appunto durante il lustro francese, negli anni trascorsi in «estremo occidente sul dosso spinoso di una duna oceanica», che la dimensione mistica e il francescanesimo si arricchiscono di nuovi spunti, diventando per il fuoriuscito una vera e propria impostazione culturale, palesata

¹³ Cfr. *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, in «Corriere della Sera», 29 maggio 1908.

¹⁴ In proposito cfr. A. ANDREOLI, *D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 75.

¹⁵ Si vedano ad esempio: E. CHAVIN DE MALAN, *Storia di san Francesco D'Assisi*, Prato 1879; T. DA CELANO, *Vita prima e Vita seconda di San Francesco d'Assisi del b. Tommaso da Celano per la prima volta volgarizzata da Leopoldo Amoni*, Roma 1880; P. SABATIER, *Vie de s. Francois d'Assise*, Paris 1896; SAN BONAVENTURA, *Vita di S. Francesco d'Assisi*, Monza 1897; *Speculum perfectionis*, a c. di P. SABATIER, Paris 1898; A. MEUNIER, *Saint François d'Assise*, Paris 1911; (Sull'argomento cfr. N. DE VECCHI PELLATI, *Il San Francesco di d'Annunzio dalle testimonianze al Vittoriale*, «Quaderni del Vittoriale», XXXII, 1982, pp. 49-69; si veda inoltre F. DI CIACCIA, *Biblioteca e dipinti francescani di Gabriele d'Annunzio*, Edizioni Decembrio, Milano, 2005; Id., *Gabriele e Francesco Orbi veggenti*, Edizioni Decembrio, Milano 2005).

anche nelle opere future¹⁶. Accanto al panteismo popolare del Medio Evo, da tempo nel mirino del poeta delle *Laudi*, il lettore tempestivo degli scritti del Sabatier continua a coltivare gli studi francescani che sul versante francese ora comprendono le nuove traduzioni, a cura del wagneriano Wyzewa, della *Vita di San Francesco* e dei *Fioretti*, uscite rispettivamente nel 1911 e 1912¹⁷. D'altronde, il 1911 è anche l'anno in cui la guerra italo-turca di Libia interviene a turbare i progetti di lavoro intorno alle *Faville*, quando il memorialista del «giornale saltuario», chiuso nel cerchio del suo esilio, volge lo sguardo in patria, cedendo il passo al poeta patriottico delle *Canzoni* – pubblicate sul «Corriere della Sera» dall'8 ottobre 1911 al 14 gennaio 1912 – più tardi ribattezzate *Canzoni delle gesta d'oltremare* e raccolte in *Merope*, il quarto libro delle *Laudi*¹⁸. E' qui che il francescanesimo eroico prende qui il sopravvento nel «poeta civile», sposandosi ben presto con il lirismo e il vitalismo bellico delle *Canzoni*, dove il santo è questa volta chiamato rievocato nella sua veste di cavaliere crociato ed Eroe mistico, messaggero di ideali umanistici e cristiani, che per giunta consente al «poeta del mare» di inneggiare all'impresa coloniale tanto auspicata e a lungo predicata¹⁹. Basti pensare, ad esempio, alla *Canzone del sangue* (22 ottobre 1911), dove

¹⁶ Sul francescanesimo nell'opera dannunziana cfr. A. FORTINI, *D'Annunzio e il francescanesimo*, Centenario della nascita di Gabriele d'Annunzio, Edizioni Assisi, Assisi 1963.

¹⁷ Cfr. J. JÖRGENSEN, *Saint François d'Assise sa vie et son oeuvre*, traduit par Theodor de Wyzewa, Paris, 1911; *Les petites fleurs de Saint François d'Assise (Fioretti): suivies des Considérations des très saints stigmates*, traduction nouvelle d'après les textes originaux par T. DE WYZEWA, Perrin, Paris, 1912.

¹⁸ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria* II, (a c. di A. ANDREOLI e N. LORENZINI), Mondadori, Milano, I Meridiani, 1984.

¹⁹ D'altra parte, la «vocazione d'oltremare» italiana era stata già cantata dal poeta nella versificazione oratoria delle *Odi navali* (1893) e ribadita con più veemenza e audace enfasi nazionalistica nella tragedia *La Nave* (1908). In proposito si veda A. ANDREOLI, *D'Annunzio Mediterraneo*, Edizioni De Luca, Roma 1994.

l'intrepido assertore della supremazia dello «spirito» italiano in terra santa celebra i combattivi genovesi un tempo a fianco di Goffredo da Buglione nella battaglia vittoriosa della prima crociata, che portò alla conquista di Gerusalemme. Del resto, l'idea del primato dell'Italia «crociata» – ritenuta la sola «continuatrice dell'*ethos* della Rinascenza» e portatrice, come la Francia, di valori mediterranei della Grecia e di Roma – è ben radicata in d'Annunzio e trapela con forza anche dai «ferri del mestiere» ora presenti nel suo laboratorio. Una nota consegnata al *factotum* Tom Antongini, riconducibile proprio a questi anni, ci permette di scorgere lo studioso intento a richiedere una messe di volumi tutti incentrati sulla storia di Genova, la gloriosa Repubblica marinara, e della Francia, al tempo delle crociate:

- J. Dellaville *Le Roulx*, La France en Orient au XIV siècle – Paris – Usorin 1996.

- L. A. Cervetto. Compagnia dei Caravana. Genova, Tip. della Gioventù – 1901.

- Cronache dei continuatori di *Caffaro*.

- *Charles de la Roncière* – Histoire de la Marine Française.

- *Canale* – Nuova Istoria della Repubblica di Genova.

- Annali genovesi – di *Caffaro*, *Foglietta*, Istorie di Genova.

- *Giustiniani*: (Annali di Genova – Ferrando).

- *Canale* – Storia di Genova.

- *Belgrano* – Vita privata dei Genovesi.

- *Heyd* – Histoire du Commerce du Levant au moyen-âge –

Traduct.

J. Raynaud – Leipzig – Otto Harrossowitz. 1885.

- Pagano C. (Genova, Pagano 1846) – Delle imprese e del Dominio dei Genovesi nella Grecia²⁰

²⁰ L'appunto è riportato da T. ANTONGINI in *Quarant'anni con d'Annunzio*, Mondadori, Milano, 1957, p. 89 e viene fatto erroneamente risalire ad anni precedenti: «Pubblicazioni che interessano il suo lavoro letterario. Data probabile 1905-1906»; *ibidem*, p. 87. Si riporta qui di seguito la descrizione bibliografica

Non per nulla, la commistione dei vari registri e la puntuale raccolta di materiale doveva, di lì a breve, fatalmente concretizzarsi in un'altra opera: la *Crociata degli Innocenti*²¹ (1912). Il «mistero» in quattro atti – composto a ridosso della *Contemplazione* e concepito all'origine come *libretto* per Puccini – è ambientato, non a caso, «nel tempo che San Francesco d'Assisi aveva trent'anni». Non è difficile immaginare la forza di persuasione utilizzata dal librettista per illustrare, su uno sfondo rigorosamente storico e minuziosamente indagato, una gesta d'oltremare fra le più

completa dei volumi richiesti da d'Annunzio: J. DELLAVILLE LE ROULX, *La France en Orient au XIV^e siècle*, Thorin Editeurs, Paris 1886; L. A. CERVETTO, *Compagnia dei caravana: Le feste inaugurali del gonfalone e del quadro ricordo dei figli di Caravana che si segnarono per dignità ed Ingegno. Relazione*, Tip. della Gioventù, Genova 1901; *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori*, a c. di L. T. BELGRANO, Istituto Storico Italiano, Roma, 1901; CHARLES DE LA RONCIÈRE, *Histoire del la marine française*, Plon-Nourrit, Paris 1899; M. G. CANALE, *Nuova Istoria della Repubblica di Genova, del suo commercio e della sua letteratura. Dalle origini al 1797*, Le Monnier, Firenze, 1864; U. FOGLIETTA, *Dell'Istorie di Genova*, Genova : appresso gli heredi di Girol. Bartoli, 1597; A. GIUSTINIANI, *Annali della Repubblica di Genova*, Genova, Canepa, 1854; M. G. CANALE, *Storia politica, commerciale e letteraria della Repubblica di Genova, dall'origine fino al 1340*, Tipografia Elvetica, Capolago, 5 voll., 1844-1849; L. T. BELGRANO, *Della vita privata dei genovesi*, Tip. de' sordo-muti, Genova 1866; W. HEYD, *Histoire du Commerce du Levant au Moyen-âge*, Otto Harrassowitz Éditeur, Leipzig 1885; C. PAGANO, *Delle imprese e del dominio dei Genovesi nella Grecia*, voll. 4, Pagano, Genova 1846.

²¹ L'opera teatrale resterà incompiuta, ma diventerà un «lavoro originale per cinematografo». Il libretto dannunziano, ceduto a Renzo Sonzogno, sarà pubblicato nella rivista diretta da Ettore Cozzani, l'«Eroica», nel numero agosto-settembre 1915, e comparirà sugli schermi solo all'inizio del 1917, sotto la regia di Gino Rossetti, per la «Musical film» (riduzione e sceneggiatura di Edoardo Boutet - poi Alberto Traversa - e Gino Rossetti, commento musicale di Anacleto Masini). Sull'argomento, cfr. A. ANDREOLI, *Per un'Italia filmata* in *D'Annunzio*, cit. pp. 126-127.

misteriose e inquietanti che il Medio Evo abbia tramandato²². E sarà proprio il Poverello di Assisi – raffigurato nella sua veste di splendido eroe dell'anima medioevale ed emanazione dello spirito cavalleresco – a condividere con lo sciame di bambini («fanciulli senza numero come i fiori, come le foglie, come gli stormi dell'aria, come le goccioline delle fiumane») l'arduo pellegrinaggio verso Gerusalemme e Betlemme: la greppia della Natività e il santo Sepolcro.

Pertanto, oltre alle numerose fonti francescane già segnalate, ci preme in questa sede soffermare l'attenzione su una in particolare, finora ignorata, profondamente in linea con l'idea dannunziana di conciliare la purezza di ideali altamente spirituali del memorialista «notturno» con l'anima militante e dichiaratamente nazionalista del vate-soldato. Si tratta di un'interessante relazione, dal titolo *S. Françoise d'Assise et l'épopée française*, tenuta dallo studioso Paul Alphandery al Musée Guimet proprio nei primi mesi del 1912, durante una conferenza. Evento al quale d'Annunzio non può non aver partecipato, avvezzo com'è alla frequentazione di avvenimenti culturali parigini e – specie in questo momento – assiduo lettore degli scritti dello storico che ha dedicato le sue migliori energie ai movimenti eretici del XII e XIII secolo e alle Crociate²³. *S. Françoise* viene

²² La trama dell'opera è incentrata sull'avvenimento conosciuto con il nome di *Crociata dei fanciulli*. Nella primavera del 1212, migliaia di bambini discesero dal Nordeuropa per dirigersi - partendo da Genova o da Marsiglia e attraversando il Mediterraneo.- verso Gerusalemme e Betlemme. Non a caso, anche San Francesco si era imbarcato proprio nel 1212 per l'Oriente nel tentativo di raggiungere Gerusalemme (in proposito cfr. A. FORTINI, *Nova vita di San Francesco*, libro I, parte II, Carocci, Roma 1981, pp. 42-109).

²³ Paul Alphandery (1875-1932), professore di Storia del Dogma presso il Dipartimento di Scienze religiose dell'École pratique des Hautes Études della Sorbonne. Studioso di Storia medioevale, si era occupato molto del periodo delle crociate e tra i suoi studi più importanti ricordiamo *Les idées morales chez les hétérodoxes latins au debut du 13. Siecle*, Leroux, Paris, 1903; *Mahomet-*

tratteggiato nella sua anima di cavaliere «*gloriae cupidus*» che, come un *troubadour* della *chanson de geste* protagonista dell'epopea francese, si trasforma ben presto in «cavaliere-monaco» e «monaco *tout court*». Un'immagine, questa, sicuramente in contrasto con il modello tradizionale del santo e perfino del devoto²⁴, ma indubbiamente affascinante per d'Annunzio, attratto com'è dall'ipotesi – avanzata da Alphandéry – di perfetta armonia tra l'ideale di cavalleria eroica e quello di povertà mistica. Un connubio realizzato a pieno dal «cavaliere-santo» di Assisi che – sempre secondo lo studioso – molto probabilmente «ha tratto dai libri che aveva letto, dai poemi che aveva sentito cantare, il meglio, il lato più umano della loro poesia, molto simile alla sua carità viva e appassionata»²⁵. Riportiamo qui di seguito la traduzione integrale del testo²⁶:

Antéchrist dans le Moyen âge latin, Mélanges Derenbourg, 1909 ; *Prophètes et prophétisme dans le Moyen âge latin*, «Annuaire de l'école pratique des Hautes-Etudes», 1912 ; *Notes sur le Messianisme médiéval latin* ; *Les signes de croisade*, Communications au IV^e Congrès d'histoire des religions à Leyde, 1912; Actes du Congrès, Brik, Leyde, 1913 ; *Les croisades d'enfants*, «Revue de l'histoire des religions», 1916; *Les citations bibliques chez les historiens de la première croisade*, «Revue de l'Histoire des religions», 1929 . Per i saggi, conferenze e lezioni raccolti dagli allievi negli anni '50 cfr. *La chrétienté et l'idée de croisade : les premières croisades / par Paul Alphandéry ; texte établi par Alphonse Dupront*, Albin Michel, Paris 1954.

²⁴ Sull'immagine di Francesco d'Assisi «uomo», cavaliere oltre che santo, si vedano ad esempio alcune biografie recenti: cfr. C. FRUGONI, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino, 1999; J. LE GOFF, *San Francesco d'Assisi*, Laterza, Bari 2008.

²⁵ Cfr. qui, più avanti, a p. 22.

²⁶ Il testo della relazione *S. Françoise d'Assise et l'épopée française* è raccolto in *Annales du Musée Guimet. Conférence faites au Musée Guimet en 1912*, Editeur E. Bertrand, Chalon sur Saône, 1912. Nel lavoro di traduzione (testo e note) si è rispettata la punteggiatura e i corsivi. Le citazioni tratte dalle opere sono state lasciate invariate, tra virgolette e in corsivo, nella lingua originale.

SAN FRANCESCO DI ASSISI E L'EPOPEA FRANCESE

di

Paul Alphandéry

Non c'è nulla che non sia molto semplice nella storia dei primi Frati Minori: all'inizio del XIII° secolo, un giovane di Assisi in Umbria, Francesco di Bernardone, dopo una crisi morale che egli attraversa all'incirca all'età di ventitre anni, abbandona una vita di lusso e di piacere per dedicarsi al più rigoroso ascetismo. Diventa eremita mendicante; alcuni giovani del suo paese lo ascoltano, lo imitano e si uniscono a lui. Questo libero gruppo di penitenti riuniti per praticare la vita comune evangelica fatta di privazione, senza convento o gerarchia, diventa, quando la regola viene approvata dal papa, un ordine attivo, ben presto sdoppiato, ben presto grandissimo per il numero e per l'influenza esercitata. Non dobbiamo parlare dello sviluppo successivo dell'ordine; i suoi inizi, l'*incidente*, le conversioni, sono cose tutto sommato banali, soprattutto al tempo in cui viveva Francesco: nei secoli XI° e XII°, un Romualdo, un Giovanni Gualbert, un Norberto di Gennep, uno Etienne de Grammaont avevano anche loro lasciato senza transizione la vita mondana per la solitudine, l'ascetismo appassionato degli eremiti, avevano riunito con la forza attrattiva del loro esempio discepoli ardenti quanto loro. Tra tutti questi, che cosa fa di San Francesco un meraviglioso eroe dall'anima medievale, per il quale si prova sempre più affetto man mano che lo si conosce meglio?

Per prima cosa vi è l'eccezionale ricchezza della vita religiosa che, anche se solo sfiorata, si indovina subito in lui: egli rispecchia tutta la fede del suo tempo, scioglie con una grande facilità che sconcerta i teologi tutte le questioni che avevano

dolorosamente complicato la tradizione evangelica; l'unione spirituale con Cristo o l'imitazione alla lettera della sua vita terrena, sono da lui risolti senza il rigido sforzo di alcuni grandi mistici o asceti.

Questo è dovuto anche al fatto che l'ideale di povertà, elemento dominante della sua dottrina, non è per niente un'astrazione teologica o un ascetismo disperato, un ideale crudele che brama la morte, ma un ideale di gioia perfetta, di vita pienamente realizzata. Da giovane, ha sognato di compiere grandi cose nel secolo e queste grandi cose le ha realizzate fuori dal secolo, semplicemente facendo dei suoi bei progetti da ragazzo una serie di vive allegorie.

San Francesco, il tenero San Francesco, ha avuto l'anima di un cavaliere²⁷.

Il figlio del mercante Pietro di Bernardone, fin dall'infanzia, stupiva i suoi compatrioti per la cortesia della sua anima, la raffinatezza dei suoi modi, il suo gusto per le fastosità e le belle avventure. Il suo biografo, Tommaso da Celano, che lo ha conosciuto da vicino ma si mostra severo per le cose di questo secolo, racconta egli stesso con compiacenza questa brillante gioventù, queste *mocedades*, queste «infanzie» come direbbe la nostra vecchia epopea. Francesco amava i giochi, le canzoni, gli scherzi e anche i bei vestiti, molto prodigo, molto affabile, soprattutto *gloriae cupidus*. Era circondato da una vera corte mentre andava per le piazze e le strade di Assisi, corte turbolenta, probabilmente chiassosa e volgare ma sulla quale Francesco regnava, rimanendo delicato, elegante di cuore, sempre lontano

²⁷ ... Ad inveggar *cotanto paladino*

Mi mosse la infiammata cortesia

Di Fra Tommaso, e il discreto latino.

Paradiso, XII,142-144

dalla bassezza di linguaggio. È con passione che si buttò nella prima guerra che si presentò: Perugia ed Assisi si combattevano l'un l'altra, egli combatté, fu fatto prigioniero; imprigionato con altri cavalieri, è stato più cavaliere di loro, rideva, sfidava il futuro, diceva: «vedrete che un giorno il mondo intero mi onorerà».

Dopo la cattività, ha ventidue anni. Ritorna alla sua vita mondana, al primo rango della gioventù dorata. Ma cade gravemente malato; è il primo passo della sua conversione: un momento di raccoglimento dal quale esce ben presto per buttarsi di nuovo in questo mondo cavalleresco. Un nobile di Assisi stava per andare in Puglia, per raggiungere Gualtiero di Brienne: Francesco parte anche lui. Si prepara in modo fastoso, veste cavalieri di umili origini; immagina di guadagnare speroni d'oro con questa guerra. Poi, poco dopo essere partito, torna, forse già deluso dalla mediocrità dei suoi compagni, dalla banalità di questa esperienza di condottiero. I suoi sogni di cavalleria erano quelli di una cavalleria così superiore, così lontana dalle realtà! Un giorno gli era sembrato che il negozio paterno si stava trasformando in uno splendido palazzo, tanto che al posto di balle di drappi c'erano scudi e armi che luccicavano; sulla strada, udì una voce che gli chiese per quale padrone andava a combattere e da allora fu solo da vero maestro che egli volle essere cavaliere. I suoi compagni non sono abbastanza acuti da indovinare questa intima trasposizione del sentimento cavalleresco nel giovane, tanto più che non smette di dire loro: «Sto per diventare un grande principe, sto per fare nel mio paese grandi, grandissime cose», che le sue elemosine sono ingenti, sono quelle di un principe e non di un penitente e che infine non ha mai smesso di seguire la sua vita mondana; sebbene si lasci chiamare «principe della gioventù» di Assisi, dignità che comporta di presiedere, nonché di organizzare, cene e allegre sfilate. – Ma una sera, mentre i giovani scortavano il principe della gioventù per la città, essi videro che era distratto, che teneva con mollezza lo scettro della sua folle regalità; pensavano che sognasse

la gloria o l'amore, una bellissima fidanzata da conquistare. – «Si, una fidanzata, la più bella e la più nobile di tutte», risponde Francesco nella cui mente si sta elaborando l'immagine di Donna Povertà. E i primi passi della sua conversione sono ancora impregnati di questo carattere *magnanimitate superior, largitate profusior*. Si reca a Roma e trova miserabili le offerte depositate sull'altare di San Pietro – ci butta sopra l'intero contenuto della sua borsa; meschine le penitenze che i pellegrini si impongono – e scambia i suoi ricchi vestiti con stracci da mendicante chiedendo l'elemosina sul largo davanti a San Pietro. Alcuni giorni più tardi, mentre va errando, quasi nudo, per le strade dell'Umbria e incontra alcuni ladri, griderà sotto i loro scherni e i loro colpi: «Sono l'araldo di un grande re». «*Arma carnalia in spiritualia vertit*», dice Tommaso da Celano. Ed è assolutamente vero che egli ha solo cambiato le sue armi carnali in spirituali.

Ho ricordato questi fatti della gioventù di San Francesco (e ce ne sono molti altri) per farvi capire quanto lui sia animato, per me, da uno epico spirito guerriero di avventura e di gloria. Un Giovanni Gualbert, un Romualdo, giovani nobili italiani, hanno forse anche loro dopo una crisi morale trasposto *in divinis* il sogno di conquista cavalleresca di cui era colma la loro anima appassionata, ma la realizzazione si è attuata tramite un freddo ascetismo; Per Francesco al contrario, il nuovo aspetto del sogno conserva una parte poetica fatta di eroismo concreto e gioioso ma sempre giovanile. P. Sabatier lo ha squisitamente detto: per Francesco, la riforma della Chiesa e del mondo cristiano è «una cavalcata epica».

Più in là, un altro giovane di famiglia autenticamente nobile, Don Inigo Lopez de Loyola, anch'egli all'età di ventitre anni, e come lui facendo vita molto mondana e ardentemente desideroso di distinguersi nella carriera delle armi, intimorito e trasformato come San Francesco da una malattia, si consacra ad una nuova forma di cavalleria, cioè la lotta spirituale per la vita cattolica e la santità.

Poi, dal momento che ha letto con passione i romanzi di d'avventura, soprattutto gli Amadis, appende la sua spada all'altare della Vergine e, prima di vestirsi da pellegrino, trascorre la notte in una solitaria veglia d'armi. Sogno isolato e freddo del cavaliere errante; mentre San Francesco si lancia in cavalleria con lo spirito e l'emozione gioiosa e rude dei prodi dell'epoca carolingia. In queste due conversioni di cavalieri di Cristo, c'è non solo la differenza di carattere e di epoca tra questi due uomini, ma anche una diversa scrittura letteraria.

Perché mi sembra che l'epopea francese entri in qualche modo nella formazione di quest'anima epica di San Francesco – quella cavalleresca dei primi anni e quella santa degli anni successivi. San Francesco, lettore appassionato dei nostri vecchi poemi è in un certo senso discepolo dei nostri prodi eroi. Göres, Ozanam, Renan, quasi tutti quelli che hanno scritto su San Francesco hanno visto nelle produzioni degli scrittori provenzali l'origine di alcune delle forme liriche attinenti alla sua parola, alla sua poesia. Vediamo allora se la primitiva letteratura delle nostre *chanson de geste* non spiega qualcosa di ancora più intimo del suo solo lirismo.

Egli conosce il francese e lo ama. Suo padre aveva relazioni commerciali con la Francia dove soggiornava – è durante uno di questi viaggi che nasce Francesco. Sua madre lo aveva prima chiamato Jean; suo padre, al ritorno, lo chiamò Francesco, forse perché ricordava la Francia, o forse perché questo nome era già comune in Italia e anche in Umbria nel XII° secolo²⁸.

²⁸ « Ex singularem et insuetum nomen », dice il Celano. Ma DÉLIA GIOVANNA, in un bell'articolo *S. Francesco giullare* (Giorn.stor. della letter. ital., t. XXV. Cfr. anche t. XXIX, p. 284 sgg.) che citiamo molte volte, dimostra (p. 6, n. 2) che il nome Francesco non è raro in Italia in quel periodo. Fin dal 1058, lo troviamo in Umbria anche sotto la forma *Francischo* e *Franzus*. Cfr. TAMASSIA, *Francesco d'Assisi, la sua leggenda*, p. 112, n. 2. ; TARDUCCI, *Vita di S. Fr.* (1904), p. 6, n. 12.

D'altronde i giovani nobili o, come Francesco, della ricca borghesia sapevano il francese. Era una moda, un modo elegante. Lo sapevano più o meno bene: Francesco lo conosceva solo superficialmente a quanto dissero i Tre Compagni, ma era per lui la lingua delle belle cose, dei bei momenti, degli entusiasmi e quasi dell'estasi²⁹, tanto che la *Legende dorée* fa di questa conoscenza del francese un dono divino, un'insigne glossolalia. I primi biografì di San Francesco non ci trovano niente di veramente soprannaturale; ce lo mostrano nel modo più semplice cantando in francese, mendicando in francese. Quando si veste da mendicante a San Pietro e si siede sotto il portico della chiesa, chiede l'elemosina in francese «di cui usufruiva volentieri». Mentre lavora alla ricostruzione della povera chiesa di San Damiano, è usando il francese che va a chiedere le pietre per i muri o l'olio per le lampade. Poco dopo aver lasciato Assisi, protetto dal vescovo dall'ira di suo padre, e mezzo nudo attraversa la campagna umbra, canta in francese a gran voce le lodi di Dio. Suo fratello minore, Angelo, una mattina d'inverno, mentre Francesco trema di freddo in un angolo di una chiesa d'Assisi perché indossa solo le vesti del penitente, lo schernisce e incarica qualcuno di comprargli il suo sudore per due soldi: «Je l'ai déjà vendue et un bon prix, à mon Seigneur», risponde San Francesco, ancora in francese. Il francese è per lui la lingua del suo voto eroico.

Più tardi, quando Francesco va ad Ancona e porta il Vangelo, accompagnato dal fratello Egidio, canta ancora in francese; e può aver cantato in questo modo tutta la sua vita.

²⁹ Sul francese come «lingua dell'estasi» di S. Francesco, cfr. DÉLIA GIOVANNA, op. cit., p. 16. *La Legenda versificata* (éd. Ed. d'Alençon, in *Miscellan. Franc.*, V, fasc. 3, p. 74) spiega il nome del santo in questi termini : « Fertur ob hoc tandem Francisci nomen adeptus quod sibi Francorum sit colitus incluta lingua, qua fervens in laude Dei consueverit uti ». Sul significato di *gallica lingua* (francese d'oil e non d'oc), v. DÉLIA GIOVANNA, op. cit., pp. 18-19.

Ma, oltre al francese, la sua educazione comportava anche la lettura di libri epici provenienti dalla Francia. Questa letteratura, all'epoca di San Francesco, è conosciuta da tempo in Italia. Ozanam aveva già detto che all'inizio XII° secolo, Donizio, che scrisse in versi la storia della contessa Matilde, conosceva i romanzi epici francesi. Pio Rajna ha dimostrato attraverso l'onomastica che le *chansons de geste* francesi erano popolari in Italia, perché i nomi degli eroi erano già conosciuti fin dall'XI° secolo. Dopo due secoli di successo dei giullari che cantavano questi eroi, dei *cantatores franciginorum*, i primi dei quali erano sicuramente di origine francese, era ancora tale, tanto che i magistrati di Bologna vietarono loro di stare nelle piazze della città perché intralciavano il traffico. Novati, d'Ancona, Mignini hanno ritrovato tracce dell'epopea carolingia nelle tradizioni, nel folclore italiano. Più di recente, Bédier ha dimostrato la diffusione delle nostre *chansons de geste* lungo le vie di pellegrinaggio che andavano dalla Francia a Roma, la doppia *strata francigena*. Una di essa attraversa l'Umbria, quella che passa per Bagno, Arezzo, poi lungo il lago Trasimeno e raggiunge la via Cassia e prosegue per Viterbo e Sutri per arrivare a Roma³⁰. In terra Umbra anche, il ricordo dei prodi di Francia si è impiantato e mantenuto. A Corciano, si narra di una grande battaglia di Orlando e di Oliviero contro un principe miscredente; a Perugia, la vecchia chiesa di Sant'Angelo è chiamata dalla gente il *Padiglione di Orlando*. Orlando avrebbe anche liberato l'Umbria, come dice la gente, da una specie di orco ciclope, Occhialone, quando un giorno stava per mangiare due Fratelli Minori entrati, imprudenti, nel suo riparo³¹.

Le avventure dei cavalieri di Francia, non c'è dubbio, nutrivano i sogni di San Francesco adolescente e «per lui si situano,

³⁰ BÉDIER, *Les légendes épiques*, t. II, p. 149.

³¹ D'ANCONA, *Tradizioni carolingie in Italia*, in *Atti della Accad. dei Lincei*, 1889, p. 424, e MIGNINI, *L'epopea carolingia nell'Umbria, passim*.

dice Sabatier, sullo stesso piano delle opere dei martiri³²». Il personaggio che nutre il suo immaginario è l'imperatore, ma dotato del prestigio della leggenda carolingia. Nei suoi combattimenti interiori, si paragona al cavaliere che rimane solo sul campo di battaglia, tenendo lo scudo tutto pieno di frecce – le frecce del diavolo. Molto spesso i suoi biografi, anche il monacale Celano, lo paragonano a un buon guerriero, descrivono il suo apprendistato come cavaliere di Cristo. La più vecchia leggenda scritta in lingua italiana chiama Fr. Angelo il primo *cavaliere* che entrò nell'ordine. Non si tratta qui di semplici immagini, prive di senso: questo vocabolo non si attribuisce ad altri santi tanto meno ad altri ordini monacali.

Esistono, secondo noi, altre prove più precise riguardo alla conoscenza, alla familiarità del poverello di Assisi con i nostri vecchi poemi. Tommaso da Celano narra che partecipava con piacere ai «giochi, agli spettacoli strani, alle parole leggere e burle, alle *cantilene*, «*in cantilenis*». Non è opportuno discutere in questa sede la famosa teoria di Pio Rajna che vede nelle cantilene la prima materia epica, i canti eroici primitivi posti gli uni a seguito degli altri dai trovatori-rapsodi per formare le *chansons de geste* come le conosciamo. Ma rimane che la cantilena, per il mondo latino medievale, soprattutto nel XIII° secolo, è un poema del genere narrativo: è con l'espressione *chanson de geste* che le chiama Aubri des Trois Fontaines o Geoffroy de Vigois. Guillaume de Malmesbury parla di una *cantilena Rollandi* che è la nostra *Chanson de Roland*, e Lambert d'Ardres di una *cantilena antiochena* che, dopo Paulin de Paris, chiamiamo *Chanson d'Antioche*.

³² « Carolus imperator, Rolandus et Olivierus et omnes palatini et robusti viri qui potentes fuerunt in praeliis, pro sequendo infideles cum multo sudore et labore usque ad mortem, habuerunt de illis victoriam memorialiter, et ad ultimum ipsi sancti martyres sunt mortui pro fide Christi in certamine» (*Spec. perfect.*, éd. Sabatier, pp. 10-11).

C'è di più. Quando compose il Canto delle creature, San Francesco lo insegnò ai fratelli; voleva che andassero per il mondo predicando e cantando le lodi del Signore e dopo aver predicato e cantato, avrebbero detto agli uditori: «*siamo giullari di Dio* e vogliamo ricevere il nostro pagamento da voi, cioè che viviate ormai nella vera penitenza»...

Tuttavia questa espressione «*joculatores Dei*», oltre la sua bellezza, possiede anche un interesse storico³³. All'inizio del XIII° secolo, il nome di giullare ha un significato assai preciso: è il cantore errante che racconta le «gesta dei principi e la vita dei santi», secondo una vecchia definizione che riprenderà Thomas de Cabham nel suo Penitenziale (all'inizio del XIV° secolo). Più tardi il giullare diventerà o sarà soprattutto un giocoliere e un cantore di sonetti: all'epoca di San Francesco può trasmettere ancora storie edificanti; *conteors* e *fableors* esercitano ancora presso i santuari, a Rocamadour, al Puy Notre-Dame. D'altronde *chansons de geste* e vita dei santi sono molto vicine, hanno gli stessi eroi: S. Guillaume de Gellone (Guillaume au Court Nez), S. Aigulphe de Lérins (Aiol). Recentemente Jean Beck ha dimostrato che la musica sulla quali i giullari interpretavano le vecchie epopee era molto vicina agli spartiti di musica sacra. Alcune conversioni sono anche dovute a giullari: Pierre Waldo, il fondatore del primo gruppo Valdese, ha

³³ Non ignoriamo che TAMASSIA (op. cit., pp. 170-171) per negare ogni originalità a questa espressione, cita un testo molto curioso di GÉSAIRE DE HEISTERBACH [*Dial. Mirae*, éd. Strange, I, p. 360]: «*Simplexquandoque mimo vel joculari eo in paratur... Joculatores Dei sunt sanctorumque angelo l'uin simplices*». Ma anche supponendo che il testo di Césaire sia stato senza alcun dubbio antecedente (il ché non è dimostrato o dimostrabile, perché Césaire muore verso il 1240 e che fin dal 1217 una missione francescana – quella di GIOVANNI DELLA PENNA – era stata mandata in Germania (*Holzapfel, Handbuch d. Gesch. des Franziskanerordens*, p. 8), questa parola è capita da lui in senso figurativo ed è chiaro che S. Francesco la intende in senso letterale. — Cfr. Anche per questa espressione DÉLIA GIOVANNA, op. cit., pp. 23 e 24, dimostrando che i giullari erano condannati dalla Chiesa – e S. Francesco ha desiderato una spiritualizzazione dell'arte e dei suoi procedimenti.

sentito dalla bocca di un cantante di strada la bella leggenda di San Alessio, e questo bastò per decidere della sua scelta di povertà evangelica.

Nella stessa epoca di San Francesco, viveva a Mantova un eremita dell'ordine di Sant'Agostino, Giovanni il Buono, che fino all'età di quarant'anni aveva percorso come giullare le strade d'Italia e poi fu beatificato. I giullari in attività avevano la loro epopea: la tenera canzone di *Daurel e Beton*, dove un giullare salva dai pericoli un bambino di nobile stirpe – e la loro leggenda dorata: un giullare *de geste* passando per Lucca era stato gratificato da un grande miracolo, il dono di una scarpa da parte di un'immagine di Cristo davanti alla quale, stanco ed affamato, si era inginocchiato e suonava con una viella³⁴.

Questi giullari erano per la maggior parte francesi o traevano dai Francesi le loro belle leggende epiche: in questo caso si accontentavano di dirle oppure erano redatte in una lingua mezza italiana e mezza francese (forse la stessa che utilizzava Francesco, secondo i Tre Compagni). Cantavano di Orlando e Oliviero, come è detto in uno strano passo del giurista Odofredo di Benevento (+ 1265) riportato da Nino Tamassia³⁵. Essi tramandavano la letteratura di lingua d'oïl, la letteratura cavalleresca³⁶. Il popolo li chiamava *cantastorie*, cantatori di storie, e a Napoli c'è ancora un nome tipico, i *rinaldi*, in memoria di Renaud de Montauban le cui avventure guerresche o toccanti riscuotevano successo presso un pubblico popolare. Le persone che li vedevano passare

³⁴ È la leggenda di Saint-Vout de Lucques (Bédier, op. cit., t. II, p. 211). Cfr. sulla leggenda conosciuta come Tombeor Nostre Dame (che è piuttosto un giullare-giocoliere - *jongleur-saltimbanque*), *Romania*, II, 315-327. Cfr. sui giullari francesi in Italia, L. GAUTIER, *Epopées françaises*, 2^e éd. t. II, pp. 347-349. F. TORRACA, *Sulla più antica poesia toscana*, in *Rivista d'Italia*, 1901.

³⁵ *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per la Prov. di Romagna*, serie 3a, XII (1894), 375.

³⁶ DANTE, *De vulgari eloquio*, I, X, 2.

scambiavano a volte S. Francesco e i suoi compagni per alcuni di questi cantastorie. Quando i primi francescani predicavano, alcuni uditori li invitavano a giocare a dadi, perché i giullari, si sapeva, amavano il gioco. I primi fratelli presenti in Inghilterra, fratello Angelo e fratello Alberto da Pisa, sorpresi una notte dalla pioggia in una foresta, bussarono alla porta di un convento benedettino: l'uscire li scambiò per veri giullari. Questi errori di giudizio dovevano piacere molto a S. Francesco: egli stesso aveva voluto essere *quasi scurra vagus*, «come un cantastorie errante»? (Prima *Vita* in versi). Perché egli intende divulgare l'insegnamento della vita evangelica come i trovatori lo fanno per le grandi storie epiche. Interpella, a volte in francese, la gente che attraversa le piazze della città. Canta, elemosina allo stesso modo dei cantastorie e, come loro, si accompagna da una viella o piuttosto fa finta con l'aiuto di due bastoni, uno come se fosse lo strumento di musica, l'altro l'archetto. Feo Belcari ci dice che aveva imparato questa ingenua musica dal suo primo discepolo, fratello Egidio³⁷.

Dunque non è per nulla sorprendente questa «cavalleria» che riempie l'anima del giovane Francesco, del *princeps juventutis* di Assisi, nonché l'anima del predicatore della povertà evangelica. Certo, tra l'ideale di cavalleria e quello di povertà astratta e orgogliosa, esiste una parentela che William James definisce in questi termini: «i cavalieri solitari e i Templari incarnavano questo ideale di uomo ben nato che non possiede niente; ideale sempre corrotto da coloro che lo hanno voluto realizzare, ma che domina ancora, se non negli atti almeno nei sentimenti, il concetto militare ed aristocratico della vita³⁸». Ma sembra anche che esista una profonda antinomia tra l'ideale delle *chansons de geste*, ideale di lotta, di brutale conquista, spesso con orgoglioso e tenace odio

³⁷ *Spec. Perfect.* cap. XCIII e Celano, *Vita sec.*, III, 62. Richard de Saint Germain parla (1235) di un certo frate minore che richiamava la gente in piazza con una tromba (Délia Giovanna, *op. cit.* p. 14).

³⁸ *Expérience religieuse*, p. 270 dalla trad. di Abauzil,

feudale, e l'ideale di povertà e di umiltà proclamato dal sublime mendicante. Voglio dire che questa antinomia è solo apparente e vorrei sottolineare questo problema di carattere religioso troppo spesso ignorato: la povertà nelle *chansons de geste*.

Per prima cosa notiamo quanto sia frequente nei vecchi poemi la tipologia dell'eroe purificato dalle prove, reso più grande, reso più degno di trionfi futuri dalla povertà, giustificato per le violenze o gli errori passati: così per Girard de Roussillon, una delle maggiori figure dell'epoca feudale, in lotta contro il suo signore Carlo il Calvo (che diventa nel poema Carlo Martello). Un giorno l'irruente e violento Girard è sconfitto da re Carlo: senza armi, cade in estrema miseria, va di foresta in foresta, di eremo in eremo; i solitari gli consigliano rassegnazione e perdono: rimane saldo nel suo odio contro il re. Attraversa paesi devastati, svuotati dalle lunghe guerre di uomini contro il sovrano; incontra solo vedove e orfani. Sempre più misero, diventa carbonaro e sua moglie, Berthe, sorella della regina, figlia dell'imperatore di Costantinopoli, diventa sarta; la sua rassegnazione, le sue pie esortazioni ridanno energia a Girard. Un giorno, parte per trovare la regina; la vede mentre ella dà l'elemosina; egli ha l'aspetto di un povero vecchio. All'inizio, non si fa riconoscere e il dialogo tra la regina e il *bos om barbatz* [barbone] è commovente. Successivamente la regina riconosce in lui l'eroe purificato dalla prova e, mossa da pura tenerezza, ottiene per lui il perdono del re e che gli vengano restituiti tutti i suoi beni. Alla loro morte, Girard e Berthe daranno in lascito parte dei loro beni per coprire la terra di Borgogna di più di quattrocento chiese³⁹.

Altri feudatari ancora attraversano prove crudeli di povertà che distruggono il loro orgoglio, ma non la loro aspra energia. Nella loro lotta accanita contro Carlomagno, i quattro figli di

³⁹ Bédier l'ha dimostrato [op. cit., t. II, p. 83 sgg.] : la leggenda di Girart de Roussillon è tratta da un famoso luogo di pellegrinaggio di Borgogna, quello di Sainte-Marie-Madeleine, a Vezelay.

Aimone, Ogier il Danese e Gaidon vengono a volte sconfitti, condannati all'esilio, senza dimora, miserabili e, in queste situazioni estreme, si rivelano più grandi, più puri – e letteralmente molto più interessanti. Poche cose, nelle epopee francesi, hanno una così elevata bellezza quanto la scena dove la duchessa Aye, la moglie del vecchio Aimone, il vassallo fedele che combatte i suoi figli ribelli all'imperatore, riconosce i quattro fratelli sotto le loro miserabili vesti. Perché per lungo tempo, sconfitti, perseguitati, si spostavano di continuo, dormendo sotto gli alberi, nutrendosi di carne cruda e di acqua. Per mangiare, furono costretti a uccidere i loro cavalli, tranne il buon Bayard, il destriero di Renaud; i quattro fratelli cavalcano il robusto animale (e così li rappresenta la tradizione popolare, i romanzi della Biblioteca per ragazzi e le locandine degli alberghi della vecchia Francia). Un giorno, dopo sette anni di miseria, dopo che venti e piogge avevano indurito la loro pelle e annerito i loro visi, essi decidono di tornare da loro padre. Lo temono ma sperano nell'amore della loro madre. Quando entrano nel castello, il duca sta cacciando la selvaggina; i suoi figli vedono un tavolo preparato per il pranzo e si siedono. Arriva la duchessa: li scambia per indigenti pellegrini venuti da terre lontane. Li accoglie benevolmente e permette loro di mangiare, di bere e di riposarsi pregando Dio di renderle i suoi figli cari che non vede da più di dieci anni! Queste parole turbano i quattro fratelli. Aye riconosce Rinaldo per una cicatrice fattosi nell'infanzia; i grandi guerrieri piangono e la loro madre *«ne s'en va plus doutant; pleurant brasse levée, va baiser son enfant, et puis tretous les autres cent fois de maintenant...»*

Vogliamo ricordare qui che, per impedire di portare a buon fine il suo santo proposito di povertà evangelica, il mercante Pietro Bernardone aveva ammonito, a voce e con atti, suo figlio Francesco e lo aveva rinchiuso in casa immobilizzandolo con corde; Pica, suo moglie, mossa dalla pietà e piangendo, rompe le corde ridando libertà al buon cavaliere di Dio, con molto denaro da dare ai poveri.

Altri eroi fanno voto di povertà – temporanea e non – per onorare un'opera pia o custodire un giuramento. Con questa loro spontaneità quasi infantile, i rudi eroi sensuali diventano per un tempo i più rigorosi degli asceti. Come Guillaume au Court-Nez, l'eroe della *geste d'Orange*, il grande sconfitto della battaglia dei Aliscans, la più terribile disfatta cristiana dopo Roncevaux. È tornato solo, senza i suoi baroni, al castello di Orange. I saraceni devastano la regione; bisogna andare dal re di Francia, il debole Luigi, degenerato erede del grande imperatore Carlo, per chiedere aiuto: la moglie di Guillaume, Guibourre la *vecchia*, teme le seduzioni del ricco paese di Francia e lo dice a suo marito con toccante franchezza al punto che il temuto guerriero piange nel tentativo di confortarla. «Signora, egli dice, non abbiate timore, fidatevi della mia parola». Pronuncia allora un voto di povertà: «Fino al mio ritorno non cambierò camicia, pantaloni, calze e non mi laverò la testa. Mangerò né carne, né delicate pietanze; non berrò vino o bevande spezziate in bicchieri pregiati o coppe dorate, ma solo acqua pura, non mangerò pane bianco, ma quello nero nel quale troviamo del fieno. Non dormirò in letti di piuma, né avrò lenzuola o coperte, ma solo la coperta della mia sella e il vestito che porto. E per concludere *«ne ja ma bouce n'ert à autre adesée, s'iert de la votre basie et acolée.»* Il conte stringe a lui sua moglie: «*Adonc y eut mainte larme plorée*» e se ne va miserabile alla corte di Luigi il Debole⁴⁰. In nessun'altra parte l'ideale di cavaliere-monaco si manifesta così chiaramente come nella bella *Chanson d'Alicans*.

⁴⁰ Sugli eroi che rinunciano al bel vestire per stracci o per mascherarsi, BENEZÉ, *Orendel, Wilhelm von Orense und Robert der Teufel* (1897). L'autore dimostra la presenza di punti di contatto tra la legenda di Robert le Diable e quelle di Guillaume d'Orange, degli eroi germanici Orendel et Woldietrich, delle saga di Thidrek et d'Orvar Odd (v. *Revue critique*, 1902, II, 211). Cfr. Sulle leggende degli eroi penitenti (da confrontare con i *moniages*) LOSETH, Introd. alla sua edizione di *Hubert le Diable (Société des anciens textes*, 1903, pp. XXX-XXXVI).

In altri testi, questo ideale diventa una realtà e il cavaliere-monaco si trasforma in monaco *tout court*. Nei cicli epici, questi *moniages*, momentanei o duraturi, sono frequenti. Bédier ha dimostrato l'origine di queste leggende monastiche, cioè presso un luogo di pellegrinaggio, un famoso convento, un centro di vita religiosa popolare. Possediamo i *moniages* di Guillaume, Rainouard, Fromont, Bernard de Naisil, ecc. : in mezzo alle loro avventure guerresche, succede spesso che i grandi vassalli, in lotta tra di loro o contro il loro signore, hanno nostalgia del chiostro. Ovviamente, questi cavalieri non diventano monaci comuni: si piegherebbero mal volentieri alla disciplina di San Benedetto. Ma San Francesco è andato dritto a bussare alla porta di un convento? Guillaume d'Orange, stanco della sua vita militare e consigliato da un angelo, si reca ad Aniane, mette a dura prova la pazienza dell'abate e dei monaci, si prende tante libertà con la regola monastica a tal punto che essi lo cacciano via e lui parte per costruire un monastero nella vicina foresta di Montpellier. Le leggende degli eroi costruttori di chiese o di eremi non sono così rare prima del tempo di Francesco che, aiutato dal povero prete dell'umile chiesa, ricostruisce con le sue mani i muri crollati di San Damiano. A volte, più raramente, invece di farsi monaci, i feudatari diventano pellegrini: i due rappresentanti della più pura amicizia medievale, Ami e Amile, finiscono i loro giorni con al collo l'*écharpe* (la bisaccia) e in mano il bordone dei pellegrini di Terra Santa. E i Francescani vogliono essere poveri e senza dimora come i pellegrini⁴¹.

Un'altra categoria di leggende epiche sono più strettamente attinenti, per spirito e forme di alcuni episodi, alla storia francescana. Si tratta di leggende con eroi poveri, scherniti e poi vincitori. Sono per la maggior parte leggende che parlano di

⁴¹ Il « *tanquam peregrini et advenae* » tratto da *1 Pietr.* II, 11, si trova nella *Regula bullata*, c., 6.

gioventù, l'eterna storia del bambino Siegfried o del bambino Teseo che si lanciano in folli conquiste, protetti da divina Fortuna che ama i giovani. Ma in questo caso, il bambino è cristiano, è nobilitato dalla prova; è povero, è schernito, ha bisogno di avere superato questa povertà e questa umiliazione, come Siegfried il fuoco, per conquistare.

Si trova che questi poemi di gioventù sono fra i più conosciuti in Italia all'inizio del XIII° secolo; Pio Rajna e Bédier l'hanno dimostrato, in particolare per *Aïol*, le *Enfances Roland*, *Renouart au Tinel*. In questi bellissimi studi sull'onomastica italiana e le *chansons de geste*, Pio Rajna trova il nome di Aïol in Italia fin dal 1164 e anche il nome del suo cavallo Marchegai dato a un podestà di Padova (Marzaglia) nel 1276. Si dice ancora che «canta d'Aïol» di un uomo un po' troppo loquace che ama raccontare storie. Allo stesso modo, le prime avventure, le «*infanziae*» del giovane Rolandino, le prove che subiscono suo padre e sua madre Berte e Milon, sono ambientate a Sutri, dove ci si indica ancora oggi una cosiddetta *Grotta di Orlando*. In fine, al canto XVIII, v. 16 del *Paradiso*, c'è una piacevole allusione a Renouart au Tinel, perché Dante lo mette vicino a Guglielmo d'Orange e Goffredo di Buglione.

Nel popolare canto di *Aïol*, alcuni episodi contengono una giovinezza e una gioia epica abbastanza rari nei vecchi e austeri poemi francesi. Questo Aïol è il figlio del conte Elia, spogliato dei suoi beni da Luigi il Bonario su consiglio di un ribelle, e vive, povero e in esilio, nella foresta delle Lande in Aquitania. Quando Aïol ha quattordici anni, suo padre lo manda alla corte del re Luigi: dovrà mostrare di essere di razza nobile, e riottenere gli onori e beni che sono di suo padre. Elia gli dà questi consigli: istruito dalla povertà, deve essere attento a non schernire le persone a causa dell'umiltà delle loro vesti. Aïol parte equipaggiato con le vecchie armi di suo padre, una lancia storta, uno scudo polveroso, un elmo e un elmetto arrugginiti. Nella sua borsa, ci sono solo quattro soldi:

«*Fiex, quant iceux fauront, Dex est as cieus!*». Affidato alla Provvidenza e forte della sua missione, il giovane se ne va dal re di Francia. Ma in tutti i paesi che attraversa, è accolto dagli scherni della gente, e per venti volte il povero giovane è in procinto di perdere coraggio. Gli si chiede se ha rubato a qualche patriarca della Bibbia il suo scudo e le sue armi, se si accontenterebbe di fare il calzolaio... i nostri trovatori hanno inventato mille barzellette su questo giovane eroe.

Il bambino Aiöl, nella sua miserabile armatura, non è così dissimile dal penitente Francesco, quasi della stessa età, quando è immobile e in estasi in mezzo ai crudeli scherni della gente di Assisi, dei suoi «amici più stretti» che lo deridono, gli gettano fango e pietre, o in mezzo ai ragazzi delle Marche d'Ancona che gridano «ecco il pazzo»⁴²?

L'epopea francese ci narra ancora della storia di un giovane sublime, il bambino Orlandino.

In una foresta vicina a Sutri si nascondono Berthe e Milon con il loro figlioletto, Orlando; Berthe, sorella di Carlomagno, si è innamorata di un semplice cavaliere, Milon. Scoperti, gli amanti sfuggono all'ira di Carlo. Vagano per la Lombardia, miserabili, i piedi sanguinolenti, mendicando per le strade, nascondendosi nei boschi. Arrivano vicino a Imola; Berthe, nel bosco vicino a una fontana, dà la vita a Orlando. Egli nasce povero e fuggitivo «come Gesù nella stalla». I suoi genitori si fermano a Sturi, Milon fa il boscaiolo; la famiglia abita in una caverna. Orlandino cresce e frequenta una scuola i cui bambini, con i quali gioca per strada, lo ritengono il loro capo. Un giorno, Carlomagno bandisce un bel pranzo al quale sono convocati i borghesi e castellani del luogo. Il «capitano dei bambini» decide di andarci anche lui; ma poiché i suoi vestiti sono miserabili pezze, i bambini strappano i propri

⁴² Non c'è un ricordo di questo « martirio di strada » nella scena del Trionfo della povertà (chiesa interna di Assisi) dove due ragazzi lanciano su di lei pietre e rovi ?

vestiti i cui lembi vanno ad ornare quello di Orlando. E questo ragazzino, il capo dei bambini di Sutri, vestito in questo modo non fa pensare al «principe della gioventù» di Assisi che «era pieno del vano desiderio di attirare l'attenzione al punto che faceva cucire insieme una stoffa di caro prezzo con un'altra più misera» (*Tres socii*, 1, 2)⁴³?

La pietà francescana attribuisce la stessa santità al povero, al bambino e al semplice. Del semplice, come del bambino e del povero, la *chanson de geste* ci offre immagini sorprendenti: come il buon gigante Rainouart au Tinel. Egli è il figlio di un re saraceno: le fate avevano, alla sua nascita, decretato che sarebbe stato alto e bello, invincibile alla guerra, ma semplice di spirito. Quando Guglielmo d'Orange arriva dal re Luigi, è addetto alle cucine del re. I cuochi gli hanno rasato la testa e annerito il viso (burla frequente nel Medio Evo: nel teatro di Hrotsvitha, un boia pagano venuto per far subire il martirio a vergini cristiane vede per miracolo divino il suo viso annerito da strumenti di cucina). Il buono Rainouart si lamenta dolcemente: «lasciatemi, non vi attacco»; ma Guillaume indovina in questa semplice persona il futuro vincitore dei Saraceni, quello che vendicherà i morti di Aliscans. Rainouart non chiede un costoso armamento; vuole anche battersi, se c'è bisogno, «senza calze né scarpe», semplicemente armato di una clava, di un *bastone uncinato* appena tagliato nel legno, con una punta di ferro, arma da ladro per eccellenza. I trovatori, che non hanno gusto, fanno subire al loro personaggio una serie di prove grottesche, con massacri, ubriacature, fino a quando egli libera la cristianità, annientando i Saraceni, come un eroe sovraumano, quasi mitico, al di fuori di altri personaggi delle epopee, anche Guillaume d'Orange o Aimeri de Narbonne. Questo salvatore della cristianità è un semplice, «un ladro da cucine». Non

⁴³ Ci sono altre *infanziae*: *Enfances Vivien*, *Enfances Garin de Montglane*, ecc. Tutte narrano della vittoria finale di una persona debole su i perfidi e i violenti.

vogliamo fare un paragone arbitrario o sentimentale, ma solamente che prima di lanciarsi nel suo combattimento per il vangelo, Francesco sarà per un po' aiutante-cuoco presso i Benedettini di Santa Maria della Rocca. Tamassia ha dimostrato, nella *Vie des Saints*, soprattutto nella *Vie des Pères du désert*, che tutti i semplici eletti di Dio, l'eremita Paulo il Semplice e molti altri: Rainouart au Tinel potrebbero figurare accanto a questi incoscienti sublimi.

All'inizio, Francesco dedicò il suo servizio ai lebbrosi. In punto di morte, diceva: «Il Signore mi ha permesso di iniziare in questo modo la mia conversione: mentre vivevo ancora nei miei peccati, non potevo sopportare senza ripugnanza la vista dei lebbrosi, ma il Signore mi ha condotto in mezzo a questi miserabili, e ho praticato la compassione verso di loro». Questa compassione, l'ha praticata con il delicato eroismo che troviamo in tutte le sue azioni: un giorno mentre cavalcava, incontra un lebbroso sulla sua strada; all'inizio, vuole sfuggire ma poi scende da cavallo, gli dà qualche soldo di elemosina e bacia le sue dita coperte di ulcere – e spesso quando darà elemosina avrà questo gesto di sovraumana cortesia.

L'esempio della reverenza verso i lebbrosi non si trova soltanto nella leggenda di San Giuliano l'Ospedaliere o del monaco Martyrius, ma anche nei più vecchi racconti epici, nella storia di Ami e Amile. Già alla fine dell'XI° secolo, Raoul le Tourtier, monaco di Fleury-sur-Loire, situa a Mortara, vicino Vercelli, il posto dove i due amici sono seppelliti l'uno vicino all'altro, e Bédier ha dimostrato come la leggenda si è diffusa lungo la *strata francigena*. È presente in questa leggenda un elemento edificante che il pio giullare doveva conoscere: il barone Ami è colpito da Dio, è diventato lebbroso, va per il mondo, per anni e anni, dovendo mendicare e arriva nel castello dove il suo amico Amile, ignorante della sua sfortuna, vive in pace. Amile riconosce il mendicante, lo accoglie, lo cura con attenzione. Un giorno, Dio gli svela come Ami potrà guarire: Amile deve uccidere i suoi due figli

e strofinare le sue piaghe con il loro sangue. Lo fa e Ami guarisce; un nuovo miracolo risusciterà i suoi figli – e poiché i protagonisti di questo pungente mistero non possono più vivere come feudatari, partono in pellegrinaggio verso la Terra Santa e muoiono entrambi lo stesso giorno, cadendo sotto i colpi di un impetuoso guerriero.

Non voglio dire che questa leggenda o altri episodi di *chansons de geste* che ho citato abbiano influenzato direttamente la vocazione o un atto preciso di San Francesco. Ma faccio questa domanda: non è possibile che Francesco, che quasi sicuramente le conosceva e le amava, non abbia trovato nelle nostre epiche leggende una sorta di prolungamento delle agiografie, una specie di scelta di *esempi*, di Vita dei santi colorate e edificanti che lo hanno aiutato non tanto a far nascere, ma piuttosto a fortificare il suo ideale di povertà. Sicuramente, i cavalieri poveri, Aïol o Guillaume au Court-Nez, non sono teologi e non ragionano sull'efficacia della povertà come condizione per la salvezza; ma San Francesco ragionava di più? Povero per colpa della sorte, Girart de Roussillon vede la sua vita, che prima era guerra e odio, illuminarsi, semplificarsi, diventare una serena unità. Povero per nascita, Aïol è fiero della sua gioventù più forte, più retta, più pura di quella dei nobili della sua età: che gli importa allora degli scherni della gente? Povero per voto, Guillaume d'Orange si sente protetto dalla sua tenacia volontà contro le tentazioni che incontra per strada, le mollezze della corte oziosa, e va dritto verso lo scopo che si è fissato.

Ora, per Francesco, è la povertà una semplificazione della vita, una condizione di energia, un mezzo per sfuggire alla contingenza del luogo e dell'ora, e per sottomettersi alle cose senza apparentemente lottare contro di essa? Egli ha imparato a suo tempo la virtù dinamica della povertà.

Ci sono poche parabole nei detti di San Francesco, che è latino e niente affatto orientale: tuttavia ce n'è una, molto bella, dove racconta al papa Innocenzo III, quando gli presenta i suoi

primi compagni e gli chiede una regola per il loro ordine mendicante: Una donna molto povera e di gran bellezza viveva in un luogo deserto. Un re la vide, la amò e ne ebbe figli; ella li allevò nel deserto, poi li mandò dal loro padre che, all'inizio, non li riconobbe, ma si meravigliò della loro bella apparenza; poi, quando seppe che erano i figli della povera donna del deserto, li accolse con gioia, li vestì, li educò... riassumo troppo questo racconto pieno di vita e di colori. Da questa donna povera, da questi bambini che incantano la gente per la loro nobiltà e bellezza, Francesco non ha preso il leggendario tema proprio dalle *chansons de geste* dove Garin de Montglane, Aïol e altri ancora hanno un'infanzia miserabile e poi conoscono una più brillante condizione?

È vero che il vecchio tema mitico si trova abbondantemente rappresentato nella letteratura romanza di lingua d'oïl: Tristan, Lancelot du Lac, Perceval hanno anche loro vissuto da giovani in un luogo selvaggio. E non dobbiamo dimenticare che Francesco visse in un periodo della letteratura in cui andavano di moda i romanzi del ciclo bretone e meno le gesta epiche e guerriere. Anche in questo l'Italia segue la Francia.

I romanzi della Tavola rotonda, dall'inizi del XII° secolo, prima delle forme più letterarie di Chrétien de Troyes, Thoms o Beroul, sono popolari in Italia e l'onomastica rivela la presenza di nomi come *Artusius* e *Walvanus* (l'eroe Gauvin) che attestano la veloce diffusione delle leggende arturiane⁴⁴. Alla popolarità di questi romanzi dobbiamo uno dei detti più famosi di San Francesco: in effetti non chiamava il suo piccolo gruppo di discepoli «i miei cavalieri della Tavola rotonda⁴⁵»? e aggiungeva anche a questa immagine un tratto prezioso per noi: «i miei cavalieri si nascondono in luoghi deserti, lontani dalla gente...». Perché, se avessimo avuto tempo, avremmo dimostrato che anche

⁴⁴ PIO RAJNA, *Romania*, XVII, 355 e segg.

⁴⁵ Ama soprattutto designare S. Egidio in questo modo (*Anal. Franc*, 111, p. 78).

nei romanzi della Tavola rotonda, pieni di avventure amorose e di sontuose descrizioni volte ad un pubblico elegante, è presente qua e là la povertà, la rinuncia. Per citarne uno – l'ingegnosa traduzione di Bédier lo ha reso di nuovo popolare – il romanzo di *Tristano e Isotta* racconta a lungo le prove sofferte nella foresta del Morois dai due amanti e poi da Tristano tutto solo, fuggitivo e ricercato dalla collera di re Marco. Qui ancora, troviamo il carattere del provvidenziale eremita, come in *Aïol*, come in altri poemi posteriori, soprattutto quello di *Roberto e il Diavolo*. Il ruolo degli eremiti è importante dal punto di vista religioso durante le prime crociate. Francesco pensa forse ai solitari della tradizione romanza quando, invece di entrare semplicemente in convento, come quello dei suoi protettori, i Camaldoli del Monte Subasio, preferisce vivere come i *silvestres homines* (*Tres Socii*, IX, 37), come gli eremiti delle foreste.

Con queste note, sono riuscito a provare l'origine *libresca* dell'ideale di cavalleria e di povertà in Francesco di Assisi? Ho tentato almeno di farlo, presentandovi molte ipotesi – perché sono solo ipotesi – e mostrandovi l'universo del Poverello fatto di sensazioni, di emozioni. Nei libri si trova questo sogno religioso, tanto libero, tanto spontaneo, ma senza essere rinchiuso e avvilito. Può darsi che San Francesco abbia preso dai libri che aveva letto, dai poemi che aveva sentito cantare, il meglio, il lato più umano della loro poesia – e ho solo detto che questa poesia assomigliava alla sua carità viva e appassionata.

UN AMORE DI BUZZATI:
LA NEGAZIONE DELL'AMORE IN UNA QUASI TRAGEDIA

Anna Pozzi

La letteratura <<è scandalo inesauribile>>¹ e scandaloso fu considerato *Un amore*, l'ultimo romanzo di Buzzati, che uscì per i tipi della Mondadori nel 1963 e suscitò da subito perplessità e sorpresa per la strada intrapresa dall'autore de *Il deserto dei Tartari*. Uno scandalo che vide lo scrittore bellunese assidersi nell'arena di un processo pubblico, quello a cui venne sottoposto il 18 aprile dello stesso anno presso la Galleria del Mulino, in via Brera a Milano². Un romanzo, il suo, che aveva infastidito i benpensanti di un'Italia moralista, alle prese con il *boom* economico, per quel suo modo di illuminare l'indicibile: le miserie di un uomo, un borghese di successo, colto e brillante in società, ma incapace di fare i conti con la propria interiorità, con l'universo degli affetti autentici. Un uomo che, alle soglie dei cinquant'anni, frequentatore di amori clandestini e a pagamento, si innamora di una prostituta giovanissima e si abbozzola nei fili, sottili e intricati, di un'ossessione. Buzzati, scrittore di razza, non aveva rinunciato a riversare sulla pagina, grazie a quell'arte menzognera che è la letteratura, quel mondo interiore, fragile e complesso, che si scontra con una realtà che vuole l'uomo sempre "in ordine" sempre all'altezza del suo ruolo sociale: maschera di un'interesse impossibile da raggiungere. Debolezze, quelle del protagonista, che l'autore stesso aveva toccato con mano e conosciuto, e che diedero vita, attraverso la sublimazione artistica, a un personaggio

¹ G. MANGANELLI, *Letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 217.

² R. ASQUER, *La grande torre: vita e morte di Dino Buzzati*, Manni, Lecce, 2002, p.200.

fastidioso e difficile da accogliere proprio in virtù di un impietoso squarcio nel velo dell'ipocrisia borghese. Un romanzo su un amore mercenario, che, con afflato tragico, rivela il sottosuolo della vita patinata e dominata, in chiaro, dalla famiglia tradizionale, ancora di stampo patriarcale, dagli amori leciti, da "alti ideali". Un testo erotico e scabroso, che fece parlare di una svolta realistica nella produzione di Buzzati³. Anche un lettore sensibile quale Montale non mancò di scrivere che << oggi, col nuovo romanzo, *Un amore*, tutte le ricordate definizioni sono saltate. Ci troviamo nel cuore del più acceso realismo e psicologismo >>⁴, intendendo, con questo, un cambio di rotta dell'autore bellunese dalla strada della precedente produzione. Acute, benché tese ancora una volta a rivelare una svolta realistica, anche le parole di Piovene, che annuncia sulle colonne de <<La Stampa>> l'uscita del nuovo romanzo di Buzzati: << *Un amore* ci fa pensare a quel film di Chaplin, in cui Chaplin, avvezzo a presentarsi travestito col bastoncino e la bombetta, si presenta improvvisamente con il suo vero volto; o se si vuole, a *Pinocchio*, quando diventa un bambino vero e contempla il proprio fantoccio. Il surreale, bruscamente, cede il posto al reale>>⁵. Ma Piovene seppe riconoscere nell'opera di Buzzati la vena autentica di uno scrittore che non nasconde un tratto, proprio del personaggio (e, probabilmente, dell'uomo Buzzati), universale per tempo e luogo: << Non c'è uomo, credo, che in un angolino dell'animo non

³ Finocchiaro Chimirri ricorda alcuni titoli apparsi sulla stampa in occasione della pubblicazione del romanzo. Ne citiamo di seguito alcuni: *Il nuovo Buzzati; Ha lasciato la metafisica per una tormentata umanità; La svolta sbagliata di Dino Buzzati; La 'conversione' di Buzzati; Lascia la favola per un amore reale*, in G.FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Rileggere <<Un amore>>*, in <<Il pianeta Buzzati>>, Atti Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, Mondadori, Milano 1992, p.510.

⁴ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 2567.

⁵ G. PIOVENE, *Il nuovo sorprendente romanzo di Dino Buzzati, poeta-bambino*, <<La Stampa>>, 10 aprile 1963.

tenga in serbo questo sogno; dimissione da tutto, libertà e verità totale; e che non dica qualche volta: “io vorrei vivere nel fondo di una foresta, sulla cima di una montagna, o nei “liberi bassifondi” >>⁶. Tra le poche voci discordanti, lo studioso Giorgio Pullini scrisse: <<Il romanzo (...) pur trattando una materia non del tutto inedita, possiede il piglio del racconto autentico, bruciante, estraneo alle malizie della moda erotica corrente. È il piglio, appunto, del Buzzati di ieri, che lo porta a puntare sul suo “numero”, per quanto declassato, con lo stesso furore con cui puntava sui numeri alti>>⁷. Quello di Buzzati, quindi, è solo in parte un romanzo realistico.

Che dietro la stesura di *Un amore* ci fosse la vita reale dell'autore non è oramai una novità. Buzzati lavorò a lungo di lima per assottigliare il più possibile i tratti che potessero ricondurre la narrazione al suo privato. *Un amore* nasce infatti dal tentativo di esorcizzare un'ossessione che, a partire dalla primavera del 1959, quando Buzzati conobbe e si innamorò di S.C.⁸, lo aveva impaniato. << Dino comincia a scrivere furiosamente, riversando sulla pagina le mille voci della sua passione, il bisogno folle di lei, che non gli impedisce di vedere come stanno veramente le cose, ma condiziona ogni istante della sua vita, somministrandogli attimi di felicità e lunghissime ore di tormenti >>⁹. È il 23 settembre del 1962 quando scrive a Franco Mandelli che è oramai arrivato all'ultimo capito del “famoso” libro, famoso perché molto ebbero a parlarne, e chiede all'amico un parere, una revisione. << La storia finisce bene, secondo i tuoi desideri, che sono anche i miei.

⁶ *Ibidem*

⁷ G. PULLINI, *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*, Mursia, Milano, 1991, pp.152-154.

⁸ D. BUZZATI, *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998, p. LXIV.

⁹ N. GIANNETTO, «Sono arrivato all'ultimo capitolo...»: una preziosa lettera di Dino Buzzati a Franco Mandelli a proposito di «Un amore», in << Studi buzzatiani >> Rivista a cura del Centro Studi Buzzati, Fabrizio Serra editore, Pisa - Roma, Anno VI, 2001, p. 96.

Cosicché quello che potrebbe sembrare a prima vista una storia cruda e in alcuni punti quasi oscena si risolve in una favola morale e piena di bontà. Ma farà poi questa impressione? L'importante è adesso attutire certi pezzi troppo spinosi e portare quei cambiamenti necessari per evitare pericolose identificazioni >>¹⁰. L'ultimo capitolo è quello che deve dare una svolta alla vicenda, quello in cui << dovrà essere per dir così la morale del libro >>¹¹. Lo stesso Buzzati, però, non mancò di offrire a critica e pubblico gli spunti per vedere nella narrazione tracce del suo stesso vissuto. Racconta così Oreste del Buono una presentazione del romanzo appena uscito per le stampe Mondadori: << Quando un pomeriggio del 1963, inclini alla sera, Dino Buzzati presentò alla libreria internazionale Einaudi in Galleria Manzoni a Milano il suo romanzo *Un amore* pubblicato da Mondadori, una signora azzardò una domanda che poteva suonare come una protesta per un tradimento subito: "Come ha potuto lei che ha scritto un romanzo come *Il deserto dei Tartari* scriverne uno come *Un amore*!". La signora appariva, più che emozionata per la propria audacia, addolorata per la sorte dello scrittore evidentemente amato. Ma Dino Buzzati non batté ciglio, raccolse candidamente la sfida, dichiarando: "Perché io sono un verme" >>¹². Buzzati venne anche accusato di voler seguire la moda di alcune narrazioni audaci, erotiche, di aver abbassato il livello della sua narrazione. Accuse superficiali e che dirottano l'attenzione di lettori e critica su aspetti secondari di un romanzo che ha avuto invece l'originalità e l'artificio, proprio dell'opera letteraria, di trasformare una storia semplice in una narrazione che << discetta sulla natura metaforica di ogni esperienza umana: sotto la quale serpeggia sempre una ricerca d'amore. Egli scavalca nettamente, così, il sapore di cronaca della vicenda di Antonio e Laide, per rimandare ad un significato

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*

¹² O. DEL BUONO, *E Buzzati confessò "sono un verme"*, articolo tratto da << Tuttolibri >>, allegato del << La Stampa >>, 26.09.1992.

più vasto e simbolico >>.¹³ E così da un *plot* narrativo che sfiora l'apice del tragico, Buzzati mira a mostrare come la vita sia depositaria di un unico grande segreto, << un segreto molto semplice: l'amore. Tutto ciò che affascina nel mondo inanimato, i boschi, le pianure, i fiumi, le montagne, i mari, le valli, le steppe, di più, di più, le città, i palazzi, le pietre, di più, il cielo, i tramonti, le tempeste, di più, la neve, di più, la notte, le stelle, il vento, tutte queste cose, di per sé vuote e indifferenti, si caricano di significato umano perché, senza che noi lo sospettiamo, contengono un presentimento d'amore >>¹⁴. Un segreto semplice, quindi, ma che non manca di mettere in luce un nuovo dramma, la vera grande novità espressa dal romanzo di Buzzati: la descrizione dettagliata e senza riserve dell'intima fragilità dell'uomo, meglio, del maschio di successo, oramai maturo per anni, ma infantile nell'animo. Per la prima volta Buzzati porta sulle pagine un uomo che rifiuta il ruolo che la società, la società borghese in particolare, gli ha assegnato: quello di guida della famiglia. Un uomo che trastulla e coccola la sua parte infantile e che davanti all'amore, all'impegno di un amore, fugge e schiva qualsiasi rischio di responsabilizzazione¹⁵. Un uomo bambino, che preferisce simulare per poco tempo quella naturalezza di un rapporto coniugale, quella liberazione (fisica e simbolica) dagli abiti della formale quotidianità che consentano a lui e alla donna di mettersi nudi

¹³ G. PULLINI, *Il deserto dei tartari e Un amore: due romanzi in rapporto speculare tra metafora e realtà*, in <<Dino Buzzati>>, a cura di Alvisè Fontanella, Firenze, Olschki 1982, p.173.

¹⁴ D. BUZZATI, *Un amore*, Mondadori, Milano 2012, p. 110.

¹⁵ <<Che cosa meravigliosa la prostituzione, pensava Dorigo. Crudele spietata, quante ne restavano distrutte. Però che meravigliosa. Si stentava a credere che possibilità del genere potessero esistere nel mondo d'oggi, così regolamentato e squallido. Il sogno realizzato, a un colpo di bacchetta magica, per ventimila lire. Per ventimila lire, anche per meno spesso, avere subito, senza la minima difficoltà e pericolo, delle figliole stupende che nella vita solita, fuori dal gioco, sarebbero costate una quantità di tempo, di fatiche, di soldi e poi magari, al momento buono capaci di bruciare il paglione>>, D. BUZZATI, *Un amore*, cit., p.10.

l'una di fronte all'altro << come se loro due fossero marito e moglie, o si fossero prima lungamente amati o frequentati, o per lo meno ci fosse stata una preparazione logica di conoscenza, di inviti, di promesse, di lusinghe, di inganni, forse >>¹⁶. *Un amore* è, come Montale lo definì, una <<dissezione quasi anatomica di un sentimento amoroso che molti diranno patologico, ma che in realtà tutti gli uomini che non hanno gli occhi e il cuore foderati da una cotenna di lardo hanno almeno virtualmente provato>>¹⁷.

Antonio Dorigo è un uomo borghese, intellettuale e scenografo di successo. Vive ancora con la madre, una madre che incombe, benché mai chiamata in causa, sulla vita dell'oramai cinquantenne architetto. Ossessivo, possessivo, sostanzialmente anaffettivo, egli ha paura dell'amore al punto che, per evitare qualsiasi complicazione, si limita a dare sfogo ai suoi appetiti sessuali con prostitute. Paga l'amore. Meglio, paga il sesso. Anche i suoi gusti svelano l'assenza di tentazioni al confronto, alla costruzione di un rapporto. Le preferisce molto giovani, lontane dalla sua realtà, non in grado di interagire con il proprio mondo, ma cariche di sensualità: giovani e brune. Egli è per nulla affascinato da un amore convenzionale, di quelli che si sigillano istituzionalmente con il matrimonio: incarna i pregiudizi e l'ipocrisia della sua classe d'appartenenza, quella classe che vuole che l'amore, quello riconosciuto, sia sancito dalla rispettabilità, da un matrimonio tra "pari" che mostri al mondo l'armonia, falsa e ipocrita, di una società fondata sulla famiglia. Adelaide Anfossi, Laide, è una prostituta, proletaria con aspirazioni borghesi, sfrontata e innocente. Ella incarna il peccato, il sogno proibito, l'amore disimpegnato: le spire di un mondo oscuro e labirintico che non mancano di mostrare una realtà più complessa e scivolosa. Per lei, donna non ancora toccata da impulsi paritari, il matrimonio

¹⁶ D. BUZZATI, *Un amore*, cit., p. 14.

¹⁷ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., p. 2566.

rappresenta ancora la felicità, l'illusione della felicità. E se in Dorigo c'è la necessità di infrangere il velo del rispetto delle convenzioni sociali, Laide, nome parlante¹⁸, si fa sfuggente e tiranna proprio in virtù delle continue prese d'atto che le mostrano impossibile un'unione convenzionale, un matrimonio, con l'uomo a cui poi alla fine si affeziona e che impara a amare.

Sullo sfondo, la città di Milano, una Milano a due facce: da una parte il mondo degli affari, delle vie del centro, delle luci e di quell'apparire patinato che presto la renderà il centro reale del potere politico e economico del paese; dall'altra una città oscura, vischiosa, fatta di vicoli bui e cortili equivoci: un inferno nel quale si muove la giovane Laide e nel quale verrà trascinato lo stesso Dorigo, in un viaggio che si muove attraverso uno << schema di discesa verso le viscere della terra-città >>¹⁹, che altro non è che uno sprofondare nelle proprie fragilità.

Il dramma si respira nell'aria già dalle prime battute di un io narrante che introduce il lettore *in media res*: un dialogo telefonico informale, come quello che si instaura in prossimità di un acquisto. Il tempo sembra fermo, di una immobilità che si carica di una *suspense* propria di un racconto giallo, scandito dalle sigarette che Antonio Dorigo accende : << Era una mattina qualsiasi di una giornata qualsiasi >>²⁰. Un tempo che si muove lento: il tempo dell'attesa, l'attesa della donna che << gli faceva smarrire ogni sicurezza di sé, ch'era così alta nel lavoro >>²¹. È sull'attesa, continua e multiforme, che si muove la storia, una storia

¹⁸ il significato dell'aggettivo non rimanda solo a una bruttezza fisica, materiale, ma anche a qualcosa di spiacevole per oscenità e vizi. Se poi ci soffermiamo sull'etimologia, Laide rimanda anche al gotico *laiths*, con il significato di esoso, ingrato, cattivo, quindi spiacevole, che sta di contro al sostantivo medievale tedesco *leide*, che sta a indicare passione e dolore.

¹⁹ M.H. CASPAR, L'organizzazione spaziale nei romanzi di Dino Buzzati, in <<Dino Buzzati>>, *cit.*, p. 136.

²⁰ D. BUZZATI, *Un amore*, cit., p. 3.

²¹ *Ivi*, p. 5.

ordinariamente squallida: l'attesa di un incontro d'amore prima, che si tramuterà poi in attesa ossessiva delle donna, una giovane maschietta, forse minorenne, che ammala d'amore l'uomo stimato nel suo lavoro e nel suo ambiente. Un'attesa che porta Dorigo a una catabasi fino all'inferno, che gli farà perdere il contatto con la realtà, salvo poi ritornare alla vita con la coscienza dell'insensatezza della vita stessa. E l'attesa si insinua da subito anche nella mente del lettore: la percezione immediata che qualcosa sta per compiersi, qualcosa che sconvolgerà l'andamento lento e quotidiano della storia. Con una prosa scarna, dal ritmo lento, scandito da un'interpunzione regolare, Buzzati ci porta nel mondo di Dorigo, fuori e dentro di lui, attraverso passaggi descrittivi, indiretto libero e monologo interiore. Tutto è dominato da una certa indolenza, anche la città, Milano, sembra essere sfondo immobile di una scena d'interno. Dorigo appare tranquillo, ma qualcosa non convince il lettore che rimane sospeso. Sospeso come il penultimo capoverso del primo capitolo, bruscamente interrotto, fermato, benché non concluso, da un punto e legato all' inizio dell'ultimo capoverso:

Vestito di un completo di grisaille, camicia bianca, cravatta in tinta unita rosso magenta, calze pure rosse, scarpe nere lavorate, quasi che.

Quasi che tutto dovesse continuare come era continuato fino allora, fino a quel giorno di febbraio, che era un martedì e portava il numero 9²².

In questo clima di apparente normalità, Laide appare sulla scena, negli interni di una casa d'appuntamenti. L'incontro con la maschietta mora e giovane, dal viso e dal linguaggio plebeo, si mostra subito per Dorigo incontro fatale: egli si convince che Laide sia quella fanciulla che, negli anfratti di una Milano equivoca, aveva incrociato con lo sguardo, e dalla quale si era

²² /vi/, p. 8.

sentito fortemente attratto. Si convince che l'incontro è un segno: << Già in passato, più di una volta, aveva constatato la incredibile potenza dell'amore, capace di riannodare, con infinita sagacia e pazienza, attraverso vertiginose catene di apparenti casi, due sottilissimi fili che si erano persi nella confusione della vita, da un capo all'altro del mondo >>²³. Laide genera in Dorigo uno strano turbamento << come se qualcosa lo avesse toccato dentro. Come se quella ragazza fosse diversa dalle solite. Come se tra loro due dovessero succedere molte altre cose. Come se lui ne fosse uscito differente. Come se Laide incarnasse nel modo più perfetto e intenso il mondo avventuroso e proibito. Come se ci fosse stata una predestinazione. Come quando uno, senza alcun particolare sintomo, ha la sensazione di stare per ammalarsi >>²⁴. L'uomo si sente catturato in uno stato ipnotico, in preda a un amore osceno: un amore che mette la sentimentalità al posto della sessualità in una situazione dove innamorarsi è sconveniente, se non addirittura immorale. E così, l'intellettuale Dorigo, il borghese Dorigo, intriso di morale cattolica, alienato da un'idea sublimata di amore cristiano, cede al suo demone e si mostra fragile, stupido: irretito da Laide. Le bugie della ragazza, i giochi equivoci di luci e ombre, i viaggi e i presunti parenti di lei che si affacciano dalle pagine non fanno che stringere sempre più il cappio al collo di Dorigo: vuole solo lei, e la vuole tutta per sé. Diventa il suo autista, il suo factotum, il suo zerbino. Alza la quota. Con i soldi continua a tentare di legare Laide a sé, la sfuggente Laide: che torna sempre. Per lei si è fatto prestare una *Spider* e lei, come una signora di gran classe, non si fa mancare nemmeno un piccolo cane da portare al guinzaglio. Per lei affitta una casa. Laide diviene la sua amante ufficiale, ma sempre a suon di monete. Lei continua a sfuggire e a mentire. La gelosia distrugge progressivamente la stabilità psichica di Dorigo che decide di troncare la relazione. Quello che è accaduto nella sua vita è una deflagrazione, la deflagrazione dell'uomo di successo irretito da un amore malato, che gli lascia, anche

²³ *Ivi*, p. 23.

²⁴ *Ivi*, p. 37.

nell'apparente placarsi del *furor*, un senso continuo di vuoto e di incompiutezza. L'ossessione non si tace nemmeno quando la *ratio* detta una scelta forzata e violenta: l'abbandono, la fine della storia. In Dorigo si fa strada la consapevolezza di una falsa liberazione: all'euforia di una illusoria vittoria subentra l'inferno: l'inferno, quello di Laide, è oramai lo stesso inferno di Dorigo. Quel mondo oscuro e scivoloso, quella Milano equivoca e labirintica, hanno oramai avvolto anche lo scenografo di successo.

È dall'incontro con Piera, amica e collega di Laide, che la storia subisce quello che si definisce lo svelamento, il riconoscimento tragico: Piera illustra particolari, veri o volutamente falsi, piccanti e squallidi della vita di Laide, mostra con le parole a Dorigo particolari scabrosi e repellenti. Poi, una domanda secca e inaspettata: << ...Ma credi tu di essere meglio di lei? >>²⁵. E ancora: << Tu l'avresti sposata? >>²⁶. Dorigo scuote la testa e non si esime di mettere in luce tutta l'ipocrisia di una società benpensante, intrisa di falsa morale: << Ma pensa solo alla vita che ha fatto? >>²⁷, risponde, con una domanda retorica. << Qui ti volevo, caro il mio signore di buona famiglia. Un borghese, sei, ecco la questione, schifosamente borghese, con la testa piena di pregiudizi borghesi, orgoglioso della tua rispettabilità (...). Ci considerate di una razza inferiore, voi borghesi, anche se di noi avete bisogno, anche quando ci strisciate ai piedi. E tu lo chiami amore questo? La posizione sociale, la stima del mondo, la dignità, il prestigio familiare, bella roba, chi ci ha fatto come siamo? Io ci sputo sopra alla vostra dignità >>²⁸.

La verità, rivelata con brutale forza, diviene un tarlo ancor più operoso nella mente di Dorigo, che a due mesi dall'addio alza di nuovo la cornetta del telefono e chiama Laide: lei riappare

²⁵ *Ivi*, p. 246.

²⁶ *Ibidem*

²⁷ *Ivi*, 247.

²⁸ *Ibidem*

davanti ai suoi occhi, pallida e sciupata, sofferente e gli offre se stessa, non più il suo corpo, ma la sua persona. La storia ricomincia lentamente, senza alcun riferimento al passato, come se tutto, finalmente, fosse diventato pulito e giusto: Laide è incinta, aspetta un figlio da Dorigo e gli dorme accanto come una moglie, pura e semplice: << In lei stavano nel fondo dell'animo i desideri per le gioie semplici ed eterne, domestiche, rassicuranti, banali forse, che sono il sale della terra >>²⁹. Laide è lì, sdraiata nel letto, dorme un sonno totale, serena e pura. Lei era sempre stata così: era stato lui ad aver trasformato quella storia in tragedia. E ora Dorigo guarda Laide che dorme, si chiede se potrà ancora, così docile e "sua", farlo impazzire. Gli sembra di no: << Ahimè, guarito. E non c'è più l'inferno. Lei è qui accanto addormentata. Ma allora dovrei essere felice. Sono felice? No. Stanchezza, vuoto, malinconia, una di quelle malinconie gigantesche che lo prendevano da ragazzo in sul far della sera (...) Ecco la spiegazione sono finiti l'affanno la gelosia la disperazione ma insieme si è esaurita la tempesta. (...) Fuoco che ha finito di bruciare, nuvola che ha fatto pioggia e la nuvola adesso non c'è più, musica giunta all'ultima nota e dopo altre note non verranno, stanchezza vuoto solitudine >>³⁰. E così nella notte ritorna ciò che l'amore aveva allontanato dalla sua mente: la grande torre scura, la morte, gli appare davanti agli occhi. Ora, all'improvviso, gli riappare : << dominava lui, la casa il quartiere la città il mondo con la sua ombra e avanzava lentamente >>³¹. L'amore, per quanto malato e ossessivo, il desiderio d'amore, per meglio dire, gli aveva fatto dimenticare la morte e ora, davanti a Laide, pregna di lui, serena, torna il pensiero e tutto sembra di nuovo fermarsi. La torre rimane lì, ma nemmeno lui alzerà gli occhi per guardarla.

Il romanzo non conclude, malgrado le intenzioni dell'autore di voler dare un finale positivo alla narrazione, e lascia nel lettore

²⁹ *Ivi*, p. 254.

³⁰ D. BUZZATI, *Un amore*, cit., p. 257.

³¹ *Ivi*, p. 261.

un senso di sgomento che lo spinge alla riflessione. E la riflessione porta a osservare che nel romanzo non si assiste tanto alla descrizione di una figura femminile tesa ad evolvere, in senso sociale, il proprio ruolo di donna, ma alla dissoluzione drammatica e grottesca dell'eroe maschile, in campo privato. << Si profila, sempre più netta – come scrive Fabio Danelon - l'affermazione letteraria di un protagonista maschile incapace d'affrontare adeguatamente le situazioni reali che gli si parano davanti. Non è tanto la donna che si batte per affermarsi insomma, quanto l'uomo perdente e alienato la vera novità del romanzo moderno sul terreno dei personaggi >>³². E in questo, *Un amore* si mostra romanzo dal piglio tragico e straordinariamente originale. Ma *Un amore* è altro ancora: è la messa in scena di una tragedia: la tragedia dell'impossibilità d'amare. Partiamo dall'analisi del titolo: *Un amore*. Un tale titolo conduce il lettore a pensare a un romanzo romantico, benché un poco piccante: le quarte di copertina poi tendono a incrementare tale idea. Ma *Un amore* è qualcosa di più: è la paura e l'impotenza dell'uomo davanti all'amore, la sua anelante ricerca di vita per fuggire la morte. Il titolo, a nostro avviso, rimanda alla più comune interpretazione etimologia del lemma amore, ovvero alla sua formazione per mezzo dell'unione dell'alpha privativo greco con il sostantivo latino *mors, mortis*: l'amore è quindi allontanamento dalla morte. L'incontro con Laide è per Dorigo << particella di vita >>³³, <<barlume d'anima>>³⁴, è la ricerca di una vita autentica che il mondo circostante, l'esistenza sembra voler costantemente negare. Emerge, nella narrazione, un atteggiamento bipolare nei confronti dell'amore: la consapevolezza profonda che esso sia qualcosa di grande e alto e la realtà oggettiva, quella della vita reale, che lo mostra squallido e basso. Il lemma amore compare raramente, a dispetto del titolo, nel romanzo, e quando appare è sempre accompagnato da aggettivi che hanno

³² F. DANELON, *Il giogo delle parti*, Marsilio, Venezia 2010, p.17.

³³ D. BUZZATI, *Un amore*, cit., p. 100

³⁴ *Ivi*, p. 103

come unico fine quello di degradare il termine stesso, quindi il sentimento che esprime: l'amore viene definito come una malattia, come falso, sbagliato. La realtà, quella che si cela sotto le apparenze, è un vortice infernale e l'amore, l'uomo, le donne, la famiglia, insieme alla stessa città, altro non sono che particelle impazzite attratte verso il basso.

Il mondo dorato dei sentimenti, quello che rinvia all'idea di amore romantico, è del tutto assente nel romanzo: l'amore è sempre torbido e equivoco, come quella Milano che Dorigo osserva, in uno squarcio visionario, dalla finestra della camera della signora Ermelina, dopo aver consumato la sua dose di sesso a pagamento. Le relazioni amorose e la città si sovrappongono come in un sogno angosciante nei pensieri del protagonista, pensieri che, in pagine di sapiente monologo interiore, Buzzati scolpisce sulla pagina per passare in rassegna, sovrapponendole, scene di coppia che nulla hanno a che vedere con l'idea conclamata di amore. La finestra da cui Dorigo si affaccia in stato quasi ipnotico diviene filtro letterario e permette al lettore di osservare una città infernale nella quale si assiste a una << lite assurda fra lui e lei con parole che ripetere sarebbe vergogna>>³⁵, una probabile coppia di coniugi. E ancora, immagini di squallidi ragionieri che con morbosità guardano la nuca di una quindicenne; una lei rovesciata sul divano e un lui che la tiene e che ansima. Nell'andirivieni di uno quotidiano paesaggio cittadino, un signore, dal cognome altisonante, abborda una giovanissima maschiotta bionda (<<cara cosa fa? La cameriera?>>³⁶) e le raccomanda pulizia prima di tutto che << non importano i profumi ma il sapone e il dentifricio sì>>³⁷. E ancora, una coppia coniugata, altolocata: lui, ingegnere, brutto che sembra un gorilla, mentre lei, la moglie, << pare un angelo una Madonnina>> che di notte impazzisce per la gelosia: suo marito è in un night a bere champagne con prostitute << ma non riesce a

³⁵ *Ivi*, p. 28

³⁶ *Ivi*, p. 29

³⁷ *Ibidem*.

farne a meno è come una malattia>>³⁸. Il tutto in una città che non conosce sole, che non conosce vita autentica: << che il sole viene su ma la città non lo conosce non lo conosce mai, le case livide e addormentate e chiuse e i pochi, pochissimi, che ancora son vivi sentono qualcosa di pressoché divino per un attimo, solo un momento perché dopo ce il sonno, quel peso alla testa, il pensiero dell'orario, la luce dell'alba livida e svogliata nella grande città ma è poi grande? >>³⁹. L'amore, quello che spinge ad abbandonarsi all'altro, a eliminare difese in nome di una gioia e di una vita condivise è solo un momento anche per i pochissimi che sono ancora vivi: poi subentra il caos, quello della vita che dissocia l'anima dalla mente e dal corpo. L'amore si rivela, decontestualizzato dalla vita reale, nelle preghiere di una giovane prostituta inginocchiata davanti alla Madonna e che, con il velo nero in testa, prega e piange per il <<suo amore, per il suo domani, per la sua casa>>. Esso appare solo di sfuggita, come quel bambino che attraversa il salotto di un interno borghese, dove una mamma chiacchiera con le amiche. Una fantasima. Con un linguaggio potente, che non si cura di essere garbato, pulito, Buzzati disegna l'animo umano, non solo del maschio, degradato, incapace di cogliere, curare un sentimento che appare comunque l'unica salvezza. La costruzione del discorso, da cui emerge con pennellate violente il labirinto della vita, è la negazione stessa del sentimento d'amore, è l'impotenza, la paura di darsi all'altro per evitare di esporsi al rischio di essere distrutti, perché <<Abbandonarsi a qualcuno significa in primo luogo dargli un potere di vita e di morte su di noi, mettere nelle sue mani il nostro destino, conferirgli il diritto di scegliere se diventare il nostro angelo consolatore o il nostro demone persecutorio. Dare all'altro tanta autorità, però, implica giocoforza il doversi confrontare con la propria sudditanza psicologica, con il pericolo di essere

³⁸ *Ivi*, p. 30

³⁹ *Ibidem*.

annientati>>⁴⁰. In questo senso *Un amore* si caratterizza come tragedia dell'impossibilità di amare. Un romanzo che, traendo linfa dalla vita reale, mette in scena ciò che si cela al di sotto delle apparenze con l'arte di chi ben padroneggia il mestiere di scrittore. Un romanzo, del resto, è prima di tutto un fatto linguistico e Buzzati si dedica a una prosa funzionale alla vicenda narrata, manipola la sintassi, utilizza l'interpunzione per catturare nel vortice ossessivo di Dorigo lo stesso lettore. Una sintassi che si serve dell'anacoluto, che si avvale di un lessico potente e scabro, che alterna periodi lunghi, di vero e proprio monologo interiore, a volte flusso di coscienza, a frasi brevi e dense come sentenze: il significato e il significante si mostrano quindi in perfetta simbiosi. Dettagliata e illuminante in merito è l'analisi compiuta da Parisi e Guariglia a cui si rinvia⁴¹. Ma l'artificio che trasforma una storia semplice in un'opera che parla all'uomo non si limita alla sintassi. Il turbinio di emozioni descritte ha una sua ben definita durata temporale, e il tempo interviene nella narrazione quasi a confermare un altro dato significativo: la delimitazione temporale della passione amorosa. Buzzati sembra voler mostrare al lettore quello che solo anni successivi gli scienziati dimostrarono, e che la letteratura, anche la sua, aveva già in passato cinicamente sottolineato, ovvero che, per dirla con le parole del Don Giovanni di Molière, << C'è qualcosa di inesprimibilmente affascinante nell'innamoramento, ma non è una condizione che dura a lungo >>. Buzzati aveva già toccato in passato questo argomento, in particolare nella novella *Un torbido amore*⁴², apparsa sul << Corriere della sera >> nel 1958, dove si era diletta, con toni quasi

⁴⁰ A. CAROTENUTO, *Il gioco delle passioni*, Bompiani, Milano 2010, p. 83

⁴¹ L. PARISI-A.GUARIGLIA, *Sulle innovazioni stilistiche del romanzo "Un amore"*, in <<Studi Buzzantiani >> *Rivista del Centro Studi Buzzati* Anno 2004 - N. 9.

⁴² La novella comparve sul << Corriere della sera >> del 30 settembre 1958 per essere poi inserita in D. BUZZATI, *Il colombre*, Mondadori, Milano 1966.

surreali, a descrivere un amore-ossessione e aveva espresso l'assunto, *l'inumana legge dell'amore*, che l'amore romantico è illusorio, pura follia: << Quale conforto poteva trovare una pena ch'era in sé pura follia >>. Certo, in quel caso l'amore era diretto nei confronti di una casa, una casa incontrata per sbaglio dal protagonista sulla propria strada: un incontro fatale, come quello con Laide⁴³; una casa che il protagonista non può fare a meno di comprare per poi, in preda a un'insana gelosia, distruggere. Una passione-ossessione che si snoda nell'arco di un anno, tempo segnato dal passaggio inesorabile delle stagioni. Il cronotopo temporale è un elemento ben definito anche nella stesura di *Un amore*: ancora una volta, la storia narrata si snoda in poco più di un anno. La vicenda si apre con una data precisa, se non nel giorno, almeno nel mese e nell'anno: febbraio 1960⁴⁴. Il culmine della passione viene indicata da un'altra data non casuale: il primo gennaio. E' passato poco meno di un anno dal primo incontro tra Dorigo e Laide, un anno dall'incontro e quattro mesi dall'inizio di una frequentazione assidua, stabile: mesi che segnano il passaggio dall'infatuazione all'ossessione, necessari al protagonista per rendersi conto di essere << prigioniero di un amore falso e sbagliato, il cervello non più suo, c'era entrata la Laide e lo succhiava >>⁴⁵, un amore che è << una brutta malattia >>⁴⁶.

⁴³ << Fu, il primo, uno sguardo casuale e rapidissimo. Ma, come avviene talora quando per strada l'uomo incontra la donna e gli occhi si incrociano per una frazione di secondo e sul momento lui non ci fa più caso però, fatti pochi passi, sente un rimescolio, quasi i due occhi sconosciuti gli avessero messo dentro una cosa che non si potrà mai più cancellare (...). Quindi per la seconda volta gli sguardi dei due si incontrano e ancor più forte quel turbamento, come punta acuta, si configge nell'animo, arcano presentimento di fatalità >>. D. BUZZATI, *Un torbido amore*, Mondadori, Milano 2009, p. 110.

⁴⁴ <<Un mattino del febbraio 1960, a Milano, l'architetto Antonio Dorigo, di 49 anni, telefonò alla signora Ermelina>>, D. BUZZATI, *Un amore*, cit., p. 3.

⁴⁵ D. BUZZATI, *Un amore*, cit. p. 79.

L'ultima data presente è quella che troviamo nell'incipit del capitolo conclusivo, quasi a serrare il cerchio: siamo nel mese di giugno ⁴⁷. L'amore, quello anelato, inseguito, nel profondo desiderato ha ceduto il posto alla quiete. La scrittura torna a farsi piana, lenta: il presente è stabile, perfetto modo verbale della realtà. Laide ha perso l'alone di romanzo, che è in sé menzogna come l'amore, e diviene a sua volta realtà. Dorigo apre gli occhi, ma per guardarsi dentro e comprende, tentando l'ennesimo autoinganno, che il male, quello profondo, non è stato estirpato: << Così come in una malattia che si sa lunga e dolorosa l'uomo, stanco, si abbandona al soave torpore della morfina, quasi illudendosi di una definitiva guarigione >> ⁴⁸. La grande torre, la morte, è ora nei pensieri di Dorigo la vera protagonista e incombe, lì a relativizzare il tutto e a riportare il pensiero a una dimensione finita, lontano da ogni illusione. La tragedia non può compiersi, essa è già implicita nella vita stessa.

⁴⁶ *Ivi*, p. 95.

⁴⁷ <<Una trama lenta di sogni, un estenuato torpore, un silenzio, vago rombo di vita lontana, fuga dai pensieri, abbandonati a sé giù per i nascondigli del passato nella notte calda di giugno>>, *ivi*, p. 251.

⁴⁸ *Ivi*, p. 255.

Antonella Santoro

1. *Ernesto* è un romanzo di non facile lettura, nonostante brevità e incompiutezza, e rivela tutta la complessità dell'universo sabiano. Innanzitutto è difficile definirlo esattamente in quanto non assume una forma univoca e precisa, come già rilevato da Mario Lavagetto.¹ In secondo luogo la sua storia compositiva si presenta articolata alla luce delle lettere scritte da Saba in quel periodo, che ne svelano la stesura travagliata, dei rimandi al *Canzoniere*, cui è intrinsecamente legato, e della particolare valenza in quanto opera di vecchiaia e dunque di piena maturità.

Si è parlato di *Ernesto* sia come romanzo autobiografico che di formazione, in quanto presenta caratteristiche un po' dell'uno e un po' dell'altro inevitabilmente intrecciate tra loro. È facile infatti che nel Novecento i confini tra romanzo bio-autobiografico e di formazione si assottiglino,² dando vita a forme di scrittura più indefinite e complesse, perché entrambi i generi rivolgono uno sguardo indagatore e riflessivo alle esistenze degli individui. La critica ha ampiamente dimostrato che il romanzo di formazione non si esaurisce nel corso del Novecento, come ha sostenuto Franco Moretti,³ ma sopravvive in forme ibride. Clelia Martignoni ha

¹ *L'altro Saba*, Introduzione a U. SABA, *Tutte le prose*, a c. di A. STARA, Mondadori, Milano 2001, pp. XI-XLVI, p. XXXVIII. Le citazioni di Saba tratte da questa raccolta saranno indicate direttamente nel testo con la sigla TP e il numero di pagina.

² Cfr. V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit, Bologna 2006, p. 39.

³ Moretti ha parlato di «tardo romanzo di formazione» nel quale entra in crisi il percorso di maturità dell'individuo (il cui «baricentro simbolico si sposta: dalla crescita alla regressione»), e poi di «anti-*Bildungsromane*»,

infatti osservato che «il genere attraversa anche il Novecento con volti continuamente cangianti, tra asimmetrie o dissonanze, incrociandosi con altri generi, o brandelli di generi».⁴ Parimenti Andrea Battistini ha osservato che «le opere autobiografiche diventano una mescolanza» e le «forme sono ormai troppo intrecciate per potere essere rubricate in modo univoco».⁵ Del resto è una prerogativa del Novecento che i generi narrativi tendano a disgregarsi, basti pensare all'uso sempre più ricorrente da parte della critica della categoria di «modo letterario»⁶ per definire forme di narrazioni miste, meno unitarie e totalizzanti, più sfaccettate. È quasi superfluo ricordare quanto la filosofia nietzschiana e la psicoanalisi freudiana abbiano influito sul modo di vedere la realtà, per cui alla visione ottimistica tendente all'organicità e alla costruzione si è sostituita una nuova tendenza relativistica volta all'analisi e alla parcellizzazione delle esperienze. A dirla ancora con Battistini, «la dimensione monolitica del soggetto [...] si

identificando nella nuova «realtà inconscia» un motivo fondamentale della crisi del romanzo di formazione (F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999 [I ed. 1987], pp. 259-265). Viceversa la critica successiva vedrà proprio nella dottrina freudiana un fattore di trasformazione e di crescita del romanzo di formazione del Novecento.

⁴ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in AA. VV., *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a c. di M. C. PAPINI, D. FIORETTI, T. SPIGNOLI, ETS, Pisa 2007, pp. 57-92, p. 57.

⁵ A. BATTISTINI, *Il riflesso nello «specchio di un'acqua in tempesta»*, in AA. VV., *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a c. di A. DOLFI, N. TURI, R. PACCHETTINI, ETS, Pisa 2008, pp. 57-75, pp. 61-62.

⁶ Si ricorda che questa categoria è stata adottata da Remo Ceserani per definire il fantastico (R. CESERANI, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 68-95) e da Margherita Ganeri per inquadrare il romanzo storico contemporaneo (M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Manni, Lecce 1999, p. 9).

disgrega e viene meno la presunzione di dare all'esistenza individuale un significato compiuto». ⁷ Di conseguenza, anche le forme narrative perdono la loro organicità in nome di una maggiore frammentazione, di un'organizzazione strutturale che non segue più la linearità diacronica, ma la discontinuità della coscienza.

Quale esempio più calzante di *Ernesto* per rappresentare la complessità delle narrazioni contemporanee, tanto più che Saba ha eletto Nietzsche e Freud a capisaldi fondamentali della sua formazione? E non a caso i due nomi vanno a braccetto, come Saba stesso conferma in diversi punti della sua opera. Parlando di *Scorciatoie e raccontini* nel saggio *Poesia, filosofia e psicanalisi* Saba sottolinea attraverso l'inciso – «(scritto in collaborazione con Nietzsche e Freud)» (TP, 972) – la contemporanea influenza dei due maestri sulla sua scrittura. All'interno della *Scorciatoia 61* Saba definisce Nietzsche «precursore» di Freud (TP, 32), in quanto indagatore dell'animo umano e psicologo, e nella *Scorciatoia 59* parla, inoltre, con un certo trasporto del filosofo tedesco specificando che gli aspetti più interessanti del credo nicciano non sono quelli della teoria superomistica (abusata da D'Annunzio) ma quelli relativi all'introspezione: «il mio Nietzsche, il mio buon Nietzsche (non quello altro e di altri) è così affascinante perché parla all'anima e di cose dell'anima» (TP, 31). ⁸

Saba insomma ha approfondito attraverso la lezione dei due maestri la tendenza già insita in lui a scandagliare il proprio io, a

⁷ BATTISTINI, *Il riflesso nello «specchio di un'acqua in tempesta»*, cit., p. 60.

⁸ Si legga anche il *Ricordo-Racconto* dedicato a D'Annunzio in cui Saba dice: «Era anche il tempo nel quale avevo scoperto Nietzsche; ma il Nietzsche che io amavo non era il suo, era un altro, era la sua perfetta antitesi» (SABA, *Il bianco immacolato signore*, TP, p. 496). A proposito dell'influenza di Nietzsche e Freud sulla formazione di Saba cfr. AA. VV., *Il punto su Saba*, a c. di E. GUAGNINI, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 52.

servirsi della scrittura come mezzo di conoscenza e analisi e strumento di ricerca della verità (David ha parlato di «intuizioni anticipatrici», riconoscendo a Saba una naturale predisposizione riflessiva e analitica, definendolo appunto «*naturaliter freudianus*»⁹). L'influenza di Nietzsche e Freud va colta soprattutto nella dialettica costante in Saba tra lo scavo psichico e il bisogno di immergersi nel proprio passato, da un lato, e la tensione verso uno stato di leggerezza e chiarezza, di distanziamento da sé attraverso la scrittura, dall'altro. Detto in estrema sintesi, dialettica tra «introversione» ed «estroversione»/«estraversione».¹⁰

Questi orientamenti si riflettono ovviamente sulla poetica e sullo stile di Saba. Si pensi alla sua scelta di fare – rifacendosi alla poetica esposta in *Quello che resta da fare ai poeti* (1911) – «poesia onesta», ossia «un'opera forse più di selezione e di rifacimento che di novissima creazione» (TP, 681). Vale a dire un'opera vera e sostanziale (d'indole manzoniana) più che formale (dannunziana), o, si potrebbe dire in senso freudiano, esistenziale. Tendenza che si consolida in Saba dopo l'incontro con la psicoanalisi. Lavagetto ha sottolineato tale influenza sulla riscrittura del *Canzoniere* dicendo che «la psicoanalisi offre a Saba una “seconda lettura”, l'osservatorio per ricapitolare la storia e riorganizzarla chiarendogliene il senso latente»¹¹. Ma non meno emblematica è l'adozione in *Scorciatoie e raccontini* dello stile aforistico, in senso nicciano, all'insegna della limpidezza e

⁹ M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1990, p. 410. Ma già Contini aveva detto che Saba «nasceva psicanalitico prima della psicoanalisi» (G. CONTINI, «Tre composizioni», o la metrica di Saba (1934), in ID., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 25-33, p. 28).

¹⁰ Cfr. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, cit., p. 423; e M. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, Olschki, Firenze 2009, p. 229.

¹¹ M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1974, p. 52.

dell'essenzialità. Saba sempre in *Poesia, filosofia e psicanalisi*, sostenendo che «queste ed altre “piccole verità” sono esposte, per la prima volta, nella forma, a noi più vicina, dell'aforisma» (TP, 972), sembra rimarcare lo stretto rapporto tra bisogno di verità e chiarezza espressiva. Pertanto, l'influenza del filosofo tedesco non si limita ad anticipare Freud, ma si rivela molto più distintiva. Come ha osservato Lavagetto, Nietzsche «fu anche, per lui, un esempio di coraggio e di rifiuto opposto a ogni possibile omologazione».¹²

I segnali di tutto questo si ritrovano in *Ernesto*. Di ambito freudiano è il nucleo tematico del romanzo incentrato intorno all'adolescenza del protagonista (*alter ego* dell'autore), in cui l'individuo inizia ad avere coscienza della propria personalità prendendo le distanze dalle figure parentali. Di ascendenza nicciana sono il tentativo di Ernesto di realizzare quel bisogno intrinseco di libertà e affermazione di sé, nonché l'impronta aforistica dello stile, ravvisabile nell'uso di sentenze e massime.

2. Per comprendere la natura e il significato di *Ernesto* come romanzo autobiografico e di formazione sembra particolarmente interessante l'interpretazione di Giovanna Rosa, da cui possono partire una serie di riflessioni: «pseudoautobiografia, mascherata da romanzo di formazione, incline a sfociare in un *Künstlerroman*».¹³

Che *Ernesto* non sia un'autobiografia vera e propria si capisce perché mancano in esso quei presupposti affinché si crei quel «patto autobiografico»¹⁴ che, secondo Philippe Lejeune, è garantito da precisi elementi testuali: il racconto retrospettivo e la

¹² LAVAGETTO, *L'altro Saba*, cit., p. XXIX.

¹³ G. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, in AA. VV., *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 105-121, p. 120.

¹⁴ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 26.

corrispondenza autore/narratore/personaggio.¹⁵ Si tratta invece di un romanzo autobiografico poiché, sebbene non ci sia identità tra autore e personaggio, forte è la valenza autobiografica del testo rintracciabile negli indizi contenutistici (le vicende esistenziali, i gusti le scelte del personaggio) sfacciatamente corrispondenti alla vita di Saba tanto da costituire delle tracce significative. Solo per fare qualche esempio: l'assenza della figura paterna in contrapposizione alla preponderante figura materna, l'importanza della balia, l'allontanamento prematuro dagli studi sostituiti dall'apprendistato dell'attività commerciale, la passione per il violino, l'amore per determinate letture (*L'Iliade*, *Le mille e una notte*), il possesso di un merlo e di una gallina. Per casi di questo tipo Lejeune parla di «patto fantasmatico», ossia una forma indiretta di patto autobiografico, perché tecnicamente basato su una finzione. Finzione che però, aggiunge lo studioso, corrisponde a «una fantasticheria rivelatrice dell'individuo»,¹⁶ proprio come nel caso di *Ernesto*. Gli indizi così palesi fanno pensare che Saba non abbia fatto molto per nascondere la componente autobiografica del romanzo ma che invece abbia voluto di proposito scrivere un romanzo autobiografico. La qual cosa non desta stupore, anzi è in linea con tutta la sua opera, dalle prose al *Canzoniere*, in cui egli non fa che riflettere e ritornare continuamente sul proprio vissuto. Del resto aveva già scritto nel 1924 una *suite* di tredici sonetti intitolati *Autobiografia*. Il bisogno continuo di ripercorrere attraverso l'arte la propria vita tormentata dà a tutta l'opera del poeta triestino un valore terapeutico e compensatorio, cosa che egli stesso sottolinea apertamente in *Storia e cronistoria del Canzoniere* parlando di *Autobiografia*: «Essa doveva dargli, attraverso l'arte, l'assoluzione della sua tormentata esistenza; [...] Un'opera insomma – per quanto riguardava la persona dell'autore –

¹⁵ *Ivi*, p 25.

¹⁶ *Ibid.*

“catartica”» (TP, 208). Anche la continua riscrittura del *Canzoniere* non risponde ad un’esigenza meramente filologica ma ad una necessità più profondamente psicologica di ripercorrere certe tappe esistenziali per fare chiarezza su di sé attraverso lo strumento catartico della poesia.¹⁷

Leggendo le lettere che Saba scrive durante la stesura di *Ernesto* non si può non notare l’ansia e la paura ossessivamente ribadite a Linuccia di non riuscire a portare a termine il romanzo:

Ma potrò finire *Ernesto*? È sommamente improbabile: basta un niente a portarmi in un clima che non è il suo. *Tremo*»; «E dopo? Arriverò a finirlo? C’è come una gara fra la mia stanchezza, mancanza di agi ecc. [...] e il terribile desiderio che il libro sia compiuto [...] No, non ce la faccio»; «Ma arriverò a finirlo? Basta un niente per ucciderlo; vuol dire, per mutare (in me) lo stato d’animo necessario al suo sviluppo [...] Anche ieri ho lavorato un poco; ma mi diventa sempre più difficile.¹⁸

Viene fuori insomma l’attaccamento alla scrittura come ancora di salvezza, il bisogno di esorcizzare le sue nevrosi, il travaglio che accompagna la stesura del libro a causa della perdita continua di equilibrio interiore. Il rapporto tra nevrosi e scrittura, per cui l’una non potrebbe fare a meno dell’altra (la scrittura senza la nevrosi non avrebbe ragione di essere e la nevrosi senza la scrittura non godrebbe di una valvola di sfogo) è chiarito in *Poesia, filosofia e psicanalisi*: «Una persona che, attraverso un’esperienza psicanalitica condotta fino in fondo e completamente riuscita, avesse superati in se stessa tutti i propri “complessi e, con quelli, la

¹⁷ A. FIOCCHI, *Costanti tematico-narrative di Saba (a proposito di Ernesto)*, in «Cultura neolatina», 41, 1981, pp. 105-115, p. 106.

¹⁸ *Tredici lettere di Umberto Saba in cui si parla di Ernesto*, con una nota di SERGIO MINIUSSI, in appendice a SABA, *Ernesto*, Einaudi, Torino 1976 (I ed. 1975), pp. 139-162, pp. 146, 47, 50.

propria infanzia, non scriverebbe più poesie» (TP, 966). Sempre nello stesso saggio Saba, riportando un'opinione di Freud, rivela (svevianamente) tutto il suo attaccamento alla malattia, condizione indispensabile per l'ispirazione poetica: «Ma, se è un vero poeta, la poesia rappresenta per lui un compenso troppo forte alla nevrosi, perché possa interamente rinunciare ai benefici della malattia» (TP, 967).

Tra l'altro Saba in *Storia e cronistoria* così introduce il discorso su *Autobiografia*: «Ogni Autobiografia è, necessariamente, un bagno di narcisismo. Immaginate quindi cosa possono essere le autobiografie dei poeti! Non c'è da meravigliarsi che Saba abbia scritto la sua» (TP, 206). È un'affermazione provocatoria con la quale lo scrittore sembra alludere al fatto che attraverso l'autobiografia ogni autore tende ad auto-mascherarsi e a trincerarsi dietro un discorso più attenuato e sfumato, mai completamente sciolto dai freni inibitori. Ma, allo stesso tempo, Saba più avanti sembra contraddirsi quando difende la sua scelta di scrivere un'autobiografia in versi, sostenendo l'autenticità della sua scrittura sia in prosa che in poesia: «Saba ha sempre sentito che, dove l'intima necessità si presenti, tutto può essere detto, in versi come in prosa» (TP, 207).

Tuttavia *Ernesto* è un testo senza veli e più marcatamente autobiografico proprio perché non è un'autobiografia vera e propria, ma un romanzo in cui inevitabilmente si crea quel meccanismo di dissimulazione e interposta persona proprio di ogni *fiction*. Ragion per cui in esso affiorano molto più facilmente gli aspetti più intimi e scottanti: come ha scritto Lavagetto, «Ernesto rappresenta invece la scommessa di dire, se non tutto, almeno l'indicibile»¹⁹. È quanto Saba rivela nella lettera a Bruno Pincherle del 30 giugno 1953 nel parlare del protagonista del suo romanzo: «Ed Ernesto non aveva inibizioni [...] (Non era un

¹⁹ LAVAGETTO, *L'altro Saba*, cit., p. XL.

decadente, era un primitivo)»,²⁰ espressione in cui si può leggere la valenza disinibitoria del romanzo. Sempre nella stessa lettera egli allude ad un'urgenza interiore di liberazione sopraggiunta in tarda età: «La gente, Bruno mio, ha un bisogno, un bisogno urgente di “mettersi in libertà”, di essere insomma liberata dalle sue inibizioni. Questo sarebbe il mestiere della mia vecchiaia». ²¹ Pertanto se Saba ha definito *Autobiografia* «una pubblica confessione del confessabile» (TP, 208), viceversa *Ernesto* si potrebbe definire una rivelazione dell'«inconfessabile».

Ernesto è dunque motivato da un'esigenza di verità ancora più forte sopraggiunta in vecchiaia, quando l'autore riesce ad avere uno sguardo retrospettivo sulla propria giovinezza più consapevole e distaccato, come si evince dall'epigrafe del romanzo: «Mi piacerebbe, adesso che sono vecchio, dipingere, con tranquilla innocenza, il mondo meraviglioso» (*E*, 515). ²²

In questo cortocircuito tra retrospezione e crescita si incrociano gli elementi del romanzo autobiografico e quelli del romanzo di formazione. Tale operazione di chiarificazione e messa a fuoco di sé non può che compiersi attraversando la fase problematica e formativa dell'adolescenza, in cui il poeta torna a fare i conti con il proprio rapporto difficile con i genitori, fondato sull'asimmetria tra una madre troppo presente e, di contro, un padre completamente assente.

L'adolescenza è di riflesso vissuta nel romanzo come momento di crescita, di passaggio tra l'infanzia e l'età adulta, in cui Ernesto fa le sue prime esperienze, soprattutto sessuali. È una fase

²⁰ *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 145.

²¹ *Ibid.*

²² L'epigrafe è tratta dall'inizio de *Il bianco immacolato signore*, uno dei *Tre ricordi del mondo meraviglioso (1946-1946)*, TP, p. 491. Le citazioni del romanzo saranno d'ora in poi indicate direttamente nel testo con la sigla *E* seguita dal numero di pagina (SABA, *Ernesto*, in ID., TP, cit., pp. 513-626).

cruciale in cui il protagonista cerca di autodefinirsi. Si tratta dunque di un percorso introspettivo più che fattuale (come dimostra anche il titolo originariamente scelto, *Intimità*) che pone *Ernesto* sulla stessa falsariga del romanzo di formazione del Novecento, in cui «infanzia e crescita vengono riformulate secondo dinamiche inedite e in gran parte sconvolgenti».²³ In sintesi, la formazione non sta più nel raggiungimento di uno stato sociale determinato o in una svolta concreta nella vita dell'individuo ma in un percorso di maturazione interiore che mira alla presa di coscienza di sé,²⁴ evidenziando in ciò l'influenza della psicoanalisi sugli sviluppi del *Bildungsroman*. Ecco perché l'adolescenza nel genere di formazione contemporaneo diventa l'età prediletta, momento di superamento dei conflitti edipici, in cui prende forma l'identità dell'individuo (oltre ad *Ernesto*, si pensi ad *Agostino* e a *L'isola di Arturo*).²⁵ Tra l'altro, sempre sulle orme del *Bildungsroman*, *Ernesto* nel quinto episodio assume le sembianze del *Künstlerroman*, per l'accento alla vocazione artistica del protagonista.

3. Non è poco rilevante che Saba, proprio negli anni in cui scrive *Ernesto*, recuperi due raccolte di epoca remota, sia in prosa che in poesia: *I ricordi raccontati*, le cui tematiche ambientazioni atmosfere e finanche la struttura confluiscono nel romanzo²⁶ e *Le poesie dell'adolescenza*, riprese nel '53, che testimoniano il bisogno di Saba di tornare sul proprio vissuto, riproposto poi

²³ MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 62.

²⁴ Cfr. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., p. 107.

²⁵ *Ivi*, pp. 105-121.

²⁶ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 33-40.

all'interno del romanzo.²⁷ A determinare il cortocircuito tra prosa e poesia è la circolazione delle stesse riflessioni esistenziali e dello stesso bagaglio tematico fortemente autobiografico in ogni parte dell'opera. Questi rimandi e collegamenti, detto altrimenti con le parole di Adelaide Focchi, costituiscono «una sorta di 'rete segnaletica' orientativa del suo intero percorso».²⁸

Del resto si trovano nel romanzo continue allusioni e riferimenti all'universo poetico, sia a livello tematico che stilistico. Martino Marazzi ha individuato alcune poesie in cui determinati motivi sull'adolescenza sono poi recuperati nel romanzo: dall'*Uomo*, dove è rappresentato il disagio dell'adolescente, oppresso dal lavoro e desideroso di evasione, che anticipa l'autolicensingamento di Ernesto; a *Intorno ad una fontana* e a *La fonte*, che costituiscono dei veri e propri «cartoni preparatori»²⁹ della sequenza in cui Ernesto si ferma a bere ad una fontana pubblica dopo l'incontro con la prostituta, provando una sensazione d'imbarazzo di fronte alle risate di alcune fanciulle. E ancora, si pensi ai numerosi testi che Saba ha dedicato alle figure di fanciulli come *Glauco*, *Il giovanetto*, il sonetto 6 di *Autobiografia*, «*Frutta erbaggi*», e così via, che sembrano anticipare l'esperienza omosessuale vissuta da Ernesto col bracciante e la sua ammirazione per Ilio. Anzi, si potrebbe dire che *Ernesto* con la franchezza con cui affronta certe tematiche restituisca maggiore chiarezza a quei testi poetici.

²⁷ Revisionando *Poesie dell'adolescenza* Saba riscrive un nucleo essenziale del *Canzoniere*, che, come Lavagetto ha dimostrato, ha in nuce gli sviluppi di tutta la sua poesia successiva (LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., pp. 44-45).

²⁸ FIOCCI, *Costanti tematico-narrative di Saba (a proposito di Ernesto)*, cit., p. 105.

²⁹ M. MARAZZI, *L'Ernesto di Saba «su ali di colomba»*, in «Belfagor», 49, 1994, pp. 171-183, pp. 176, 178.

Anche i racconti mostrano dei forti punti di raccordo con il romanzo. Come ha detto Cinquegrani, gli *Ebrei*, «rappresentano insomma la preistoria di Saba, il bagaglio che egli si porta dietro da un tempo immemorabile». ³⁰ Si ripresenta in essi il rifiuto dell'ebraismo come visione della vita che soffoca l'individualità del singolo a discapito del gruppo; il forte motivo della ribellione e dell'insofferenza dei personaggi verso la figura materna e in generale verso l'istituzione familiare, insomma tutti nodi tematici cruciali che saranno affrontati nuovamente nel romanzo. E ovviamente Odone Guasti, protagonista de *La gallina*, resta «il precedente più illustre di Ernesto nell'opera sabiana». ³¹

Ma la storia compositiva di *Poesie dell'adolescenza* può essere di particolare aiuto per capire le ragioni che hanno spinto Saba a scrivere *Ernesto*. Questo primo nucleo delle sue poesie è stato ripreso ad ogni revisione del *Canzoniere*. Ciò dimostra che per Saba le *Poesie dell'adolescenza* costituiscono un problema irrisolto, come forse lo è il suo rapporto con l'adolescenza (Lavagetto fa significativamente notare che la poesia *A mamma*, continuamente rivista nella forma, rappresenta un tentativo «per arrivare a una riconciliazione, per liberarsi dal peso di una “colpevole” ostilità» ³²). Saba nella *Prefazione* del 1953 a *Poesie dell'adolescenza* – testimonianza dell'ultimo tentativo di restauro di questo gruppo di poesie – esprime il suo attaccamento a quest'età in un passo che vale la pena analizzare: «L'adolescenza è l'età della vita in cui credo di essere stato “quasi” felice; e va da sé che metto un forte accento sul “quasi” e sul “credo”» (TP, 1147). Affermazione interessante che rivela il carattere ambivalente della sua scrittura, caratterizzata sempre da rivelazioni e smentite. Saba,

³⁰ CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 42.

³¹ *Ivi*, p. 38.

³² LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., p. 141.

infatti, se da un lato mette l'accento sulla positività di una fase della sua vita, dall'altro, pare voler attenuare quest'idea contraddicendosi. E probabilmente allude alle ombre che hanno sempre offuscato la sua esistenza. Tanto è vero che in *Storia e cronistoria*, parlando dei testi di *Poesie dell'adolescenza*, egli mette l'accento sui toni meno felici e più cupi, riflesso della sua condizione esistenziale: «Tutti rendono, quale più quale meno, quello stato di diffusa, in parte beata, in parte angosciata, malinconia, propria all'età nella quale furono scritti» (TP, 124).

Tale lavoro di restauro mira al desiderio di ricostruire le liriche in forma originale, sfrondandole di tutte le varianti che – secondo la visione retrospettiva di Saba – col passare del tempo ne avrebbero minato l'autenticità. Nella *Prefazione* del '53 egli dice di non essersi pentito di averle scritte ma, dopo averle nel corso del tempo alterate, di volerle riportare alla loro originalità di partenza: «Compilai, per prima cosa, il testo dattiloscritto delle poesie, cercando di essere, quanto più possibile, fedele alla forma originale dei componimenti, senza tener conto delle diverse varianti apportate in epoche diverse [...] È solo sul tardi che ho accettato, con animo sereno, e magari divertito, certe imperfezioni formali o ingenuità sentimentali» (TP, 1148). Il bisogno di autenticità e chiarezza intorno a questo periodo della sua vita, bisogno, parafrasando Lavagetto, di far tornare a galla quella verità che dà l'esatta misura del giovane Saba³³, rende l'idea di come egli sia animato da un'unica esigenza di fondo, che si ripercuote su tutta la sua opera. *Ernesto* infatti nasce nello stesso ambiente della clinica romana ed è mosso dallo stesso bisogno interiore di liberazione da

³³ LAVAGETTO, *Introduzione a SABA, Tutte le poesie*, a c. di A. STARA, Mondadori, Milano 1988, pp. XI-LXIX, p. XVI. Le citazioni delle poesie di Saba saranno indicate direttamente nel testo con la sigla TP e il numero di pagina.

ogni sorta di mascheramento in nome della verità, anche quella più nuda e cruda.

Ecco perché tra *Ernesto* e il *Canzoniere* c'è un forte rapporto di continuità, dove finisce l'uno comincia l'altro e viceversa, in un unico percorso di scrittura autobiografica. Paradossalmente con l'ultima sua opera Saba ricostruisce la fase della sua vita precedente a quella di poeta, in cui scriverà il *Canzoniere*. Lavagetto a questo proposito ha detto che *Ernesto* può essere letto «come il primo capitolo del *Canzoniere*». ³⁴

Le forti corrispondenze tra *Ernesto*, *Ricordi racconti* e *Poesie dell'adolescenza* dimostrano tra l'altro che l'idea del romanzo sedimenta da tempo nel poeta ma si manifesta in maniera prepotente solo a distanza di anni. Non è un caso allora che Saba, parlando della genesi del testo nelle corrispondenze epistolari, usi spesso espressioni metaforiche appartenenti al mondo gestazionale («io stesso ho avuto mentre lo scrivevo, la netta impressione di essere incinta»; «ho Ernesto, Ernesto mio, che vuol venire alla luce»; «un romanzo è un parto»; «è stato come se si fosse rotta in me una diga, e tutto affluisce spontaneamente») ³⁵ che rendono l'idea di come il disegno del romanzo sia cresciuto pian piano nel poeta fino a diventare un'urgenza fisiologica, un qualcosa che doveva prendere assolutamente forma.

4. *Ernesto* è costituito non da capitoli ma da *episodi*, che conferiscono alla narrazione un carattere tematico e aperto, tipicamente novecentesco (si potrebbe dire sulla stessa falsariga della *Coscienza di Zeno*). Saba stesso nelle sue corrispondenze epistolari evidenzia il carattere frammentario del suo racconto, che si costruisce sull'accumulo di sequenze, le quali possono interrompersi o continuare senza necessariamente giungere ad una

³⁴ *Ivi*, p. LXVII.

³⁵ *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., pp. 143, 147, 152, 142.

conclusione precisa: «Questo potrebbe fermarsi anche al terzo episodio (che ho finito); così potrebbe continuare».³⁶ Dalla lettura di *Ernesto* non emerge la successione lineare dei fatti, pur essendo questi raccontati in ordine consequenziale, ma spiccano i singoli momenti tematici che Lavagetto ha così schematizzato³⁷: l'incontro tra Ernesto e il bracciante; il taglio di capelli; l'incontro con la prostituta; il licenziamento; la confessione alla madre; l'incontro con Ilio.

Gli indizi, che invece Saba fornisce sull'arco temporale ristretto in cui si svolgono gli avvenimenti narrati («Nel primo caso lo intitolerei *Un mese*, nel secondo *Un anno*»; «È la storia di un ragazzo – Ernesto si chiamava – che aveva 16 anni a Trieste nel 1898»)³⁸, danno al testo l'impronta del romanzo di formazione contemporaneo, il cui svolgimento è notoriamente racchiuso in brevi periodi temporali, proprio perché si concentra intorno ad una fase di passaggio dell'esistenza. E nel romanzo stesso si trovano delle riflessioni che evidenziano tutta la divaricazione tra il grande valore formativo delle esperienze vissute da Ernesto e il periodo circoscritto, in cui esse avvengono, mostrando che la formazione risiede nel valore soggettivo delle esperienze e non nella durata temporale:

Un'intera epoca poi lo divideva da quando aveva iniziata quella strana amicizia con un bracciante avventizio, che – di questo almeno era sicuro – l'aveva (a modo suo) amato; e, forse (se egli l'avesse voluto) l'avrebbe amato ancora ... E non era passato che un mese» (*E*, 572); «Troppe cose gli erano accadute in quelli ultimi mesi; più – credeva – che in tutto il resto della sua vita. (*E*, 594)

³⁶ *Ivi*, p. 143.

³⁷ LAVAGETTO, *L'altro Saba*, cit., p. XLI.

³⁸ *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., pp. 143, 152.

I primi quattro episodi manifestano una maggiore coerenza e compattezza e ruotano intorno alle esperienze erotiche, «banco di prova dell'esistenza»,³⁹ e al confronto con la madre. Il quinto, lasciato in sospeso (in cui si parla del concerto e dell'incontro con Ilio), appare come un'appendice slegata dal resto e non a caso preceduto da *Quasi una conclusione*, una sorta di spartiacque tra il periodo più problematico e faticoso in cui Ernesto si affaccia alle nuove esperienze e quello in cui egli cerca di affermare se stesso, inseguendo i propri desideri artistici.

Quasi una conclusione è infatti una paginetta molto densa e illuminante che già nel titolo rivela ancora una volta la complessità dell'universo interiore di questo scrittore. In essa, da un lato Saba ritiene conclusa la storia di Ernesto con la confessione alla madre che chiude il quarto episodio, dando senso anche ai primi tre;⁴⁰ dall'altro, come già quel «Quasi» anticipa, Saba non sente conclusa la storia adolescenziale di Ernesto senza quel tassello importante della nascita della sua vocazione artistica. E infatti così esordisce:

Questa non è – è chiaro – tutta la storia del giovane Ernesto. [...] Quello che segue – l'incontro “fatale” che egli fa a quel concerto e che, a sua volta, ne genera uno ancora più “fatale”, darebbe argomento per, almeno, altre cento pagine; colle quali e con lo scoppio della vocazione di Ernesto, terminerebbe di fatto la vera storia della sua adolescenza. (*E*, 614)

Tuttavia, se si coglie l'intenzione di scrivere un quinto episodio, alludendo a una vocazione di cui fino ad ora non si è

³⁹ L. MANCINELLI, *Ernesto nell'ottica del “Bildungsroman”*, in AA. VV., *Atti del convegno di studi internazionale. Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Mondadori, Milano 1986, pp. 217-223, p. 218.

⁴⁰ Per MINIUSSI, *Quasi una conclusione* «diventa una dolorosa certezza e in Saba nasconde l'addio (imposto da una *fatalità interna*) al suo Ernesto» (*Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 155).

parlato, si coglie anche tra le righe il proposito di non dargli il respiro da romanzo che invece meriterebbe. Un'altra conferma di come le parole di Saba alludano a qualcos'altro e abbiano un doppio fondo da scoprire o, come ha detto Lavagetto, «sono sempre da prendere con cautela e possono essere il risultato di un calcolo retroattivo».⁴¹ Dunque, quando subito dopo egli dice «Disgraziatamente, l'autore è troppo vecchio, troppo stanco ed esasperato per sentire la forza di scriverle» (*E*, 614), solo in parte è assalito dai dubbi e dall'ansietà che hanno accompagnato la stesura del testo, perché in realtà egli mette in campo una serie di scuse e giustificazioni per non svelare il vero timore, e cioè che *Ernesto* diventi un'opera più importante del *Canzoniere*, solo all'interno del quale va ricercata l'ideale continuazione di Ernesto/Saba poeta. E non a caso lo scrittore aveva già detto in forma epistolare: «Ernesto deve restare un "libretto" se no quel mascalzone mi ammazza il *Canzoniere*»,⁴² espressione in cui si coglie la preminenza apertamente attribuita alla poesia.

Ma la conclusione mancata nulla toglie al percorso di formazione di Ernesto per cui, nonostante il romanzo resti sospeso, la formazione del protagonista s'intravede attraverso la progressiva presa di coscienza di sé. Piuttosto, la mancanza di una conclusione è un indizio significativo su cui vale la pena interrogarsi. Saba scrive a Quarantotto Gambini: «Per ora ho sospeso *Ernesto*: del quale ho scritto i primi quattro episodi, e tre capitoletti del quinto: per continuarlo mi sarebbe occorsa, oltre a una maggiore pace [...] troppa crudeltà».⁴³ Saba allude alla mancanza di tranquillità e serenità interiore di cui si è già lamentato in corso d'opera, ma perché poi parla di crudeltà? Una risposta potrebbe rintracciarsi

⁴¹ LAVAGETTO, *Conferme da Ernesto*, in appendice a *La gallina di Saba. Nuova edizione ampliata*, Einaudi, Torino 1989, p. 206.

⁴² *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 151.

⁴³ *Ivi*, p. 156.

all'interno della *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno* (1953), testo significativo per molti aspetti ed emblematicamente definito da Miniussi «una riprova d'amore, l'ultimo sorriso adolescente di Umberto Saba»⁴⁴. Lettera che, tra l'altro, per il forte legame con *Ernesto*, non a caso Grignani ha pubblicato in appendice all'edizione Einaudi del romanzo. La lettera scritta dal personaggio Ernesto e indirizzata al critico Tullio Mogno – che, a detta di *Storia e cronistoria*, è considerato da Saba uno dei massimi conoscitori della sua poesia – è una contaminazione di realtà e finzione, in cui, parafrasando le parole di Paino, Saba guarda a quelle stesse profonde verità da un'ottica straniata,⁴⁵ ma non meno dolorosa e profonda, a mio avviso. Accanto ad Ernesto e Mogno compare come personaggio anche la figura di Saba vecchio, il quale, leggendo ad Ernesto uno scritto di Mogno sulle sue future poesie (le stesse di Saba realmente analizzate dal critico), gli predice il suo destino di poeta. In sintesi, si crea un cortocircuito tra il vecchio Saba e il giovane Ernesto (ravvisabile anche attraverso il cortocircuito delle date 1953/1899, che indicano rispettivamente l'anno in cui è stata scritta la lettera e l'anno in cui è ambientata), questa volta non solo dal punto di vista esistenziale ma più specificamente della vocazione letteraria. Nella lettera inoltre Ernesto accenna all'incontro con Ilio durante il concerto del violinista Ondricek, richiamando appunto il quinto episodio di *Ernesto*, anche se da una prospettiva mutata. Nel romanzo il protagonista è animato dal desiderio di essere un grande violinista, desiderio che mentre si scontra con la frustrante consapevolezza di non esserne all'altezza, riesce ancora ad assumere la leggerezza del sogno attraverso l'ammirazione per il giovane Ilio, nel quale Ernesto s'identifica: «I sentimenti che si agitavano nel suo animo

⁴⁴ *Ivi*, p. 157.

⁴⁵ Sulla lettera cfr. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba* cit., pp. 320, 316 e ss.

erano vari e complessi [...] Prima di tutto era invidia. Non un'invidia cattiva [...] ma nata dal desiderio, altrettanto appassionato quanto disperato, di assomigliare al proprio oggetto» (*E*, 618). Nella lettera, viceversa, Ernesto è posto di fronte all'amara delusione della verità, alla triste ineluttabilità del suo destino di poeta, perdendo così ogni tipo di illusione. Egli infatti confida al suo destinatario:

Se vuol sapere perché ho pianto, Le dirò che ho capito dal Suo scritto che non diventerò mai capufficio in una grande ditta in Coloniali, né concertista di violino; che il mio destino è invece quello di diventare poeta. Non può avere un'idea di quanto la cosa mi sia dispiaciuta, specialmente per il violino che oggi, dopo che il signor Saba mi ha letto quel Suo scritto, ho deciso di lasciare per sempre. (TP, 1052)⁴⁶

A questa mancata realizzazione di Ernesto si trova un cenno anche nel quarto episodio del romanzo ma senza alcun riferimento al suo futuro di poeta, che resta un dettaglio non esplicitato (*E*, 574). Nella lettera a Ernesto non resta che proiettare i suoi desideri e sogni su Ilio: «Le perdono di avermi tolto, con esso, l'illusione di diventare un grande violinista. (Del resto lo avevo già capito da solo). Spero che lo divenga invece Ilio, il mio nuovo amico. [...] I suoi successi mi consoleranno del mio "fiasco"» (TP, 1057). Ilio diventa allora una figura compensatoria e consolatoria, incarnando il valore della poesia per Saba, sorta di risarcimento alla sua sofferenza. Si capisce allora la ragione per cui Saba abbia parlato di bisogno di crudeltà per continuare *Ernesto*, perché avrebbe dovuto

⁴⁶ L'accostamento tra il lavoro borghese e la passione artistica per il violino permette di avvicinare ancora una volta Saba a Svevo. Questa dicotomia, tipicamente sveviana, è ugualmente sentita da Saba, che fa sua la condizione un po' inetta e un po' alienata dell'intellettuale contemporaneo.

affrontare i motivi di fondo che lo hanno spinto verso la poesia, ossia quel perenne bisogno di compensare una lacuna, a dirla con Aymone, quella propria «condizione morale alienata».⁴⁷ La poesia (come si evince dal sonetto 11 di *Autobiografia*: «Me stesso ritrovai tra i miei soldati. / Nacque tra essi la mia Musa schietta», TPs, 265) nasce in Saba dal desiderio di sentirsi accomunato agli altri uomini, da un destino di solitudine o, citando ancora Aymone, dal suo «ritrovarsi 'per contrasto'».⁴⁸ E allora Saba, sottolineando ciò che ha preferito tacere, in qualche modo riesce ugualmente a comunicare, per antifrasi, quella profonda verità che sta in lui e che viene fuori ancora una volta attraverso le parole schiette di Ernesto, anche se non nelle pagine del romanzo ma nella forma alternativa della lettera.

5. La scelta di far raccontare la storia di *Ernesto* a un narratore in terza persona manifesta l'intenzione di Saba di non dare palesemente un volto autobiografico al suo romanzo. Tuttavia, nonostante questo tentativo di distanziamento, il narratore non riesce ad essere un'istanza completamente estranea alla vicenda raccontata, tradendo in vari modi la corrispondenza tra lui e il personaggio e a monte tra Saba ed Ernesto. Ciò che infatti lo accomuna ad un narratore in prima persona (coincidente con il protagonista della storia) è la lucidità di chi guarda a distanza di tempo il proprio vissuto con una maturità estranea al personaggio che, invece, è colto nel divenire delle esperienze. Saba è scisso tra l'intento di narrare in terza persona e l'istinto che lo porta ad assumere in sostanza le caratteristiche di un narratore in prima persona, interponendo continue riflessioni, analessi e prolessi. Viene fuori così una forma di narrazione mista, che esprime l'oscillazione e il sovrapporsi di due istanze narranti tendenti a

⁴⁷ R. AYMONE, *Saba e la psicoanalisi*, Guida, Napoli 1971, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*

fondersi in un risultato singolare, riflesso della complessità interiore dello scrittore. Già nella prima pagina del romanzo il narratore, mentre sta parlando in terza persona, inserisce tra parentesi una considerazione in prima persona, come a voler abbandonare temporaneamente il ruolo di semplice espositore dei fatti per cedere la parola direttamente a Saba: «Questo dialogo (che riporto, come i seguenti, in dialetto; un dialetto un po' ammorbidente e con l'ortografia il più possibile italianizzata, nella speranza che il lettore – se questo racconto avrà mai un lettore – possa tradurlo da sé) si svolgeva a Trieste, negli ultimissimi anni dell'Ottocento» (*E*, 515). L'inciso esprime la preoccupazione dello scrittore (già nota attraverso l'epistolario) che la lingua dialettale possa diventare un ostacolo per il lettore. La presenza di frasi incidentali e riflessioni tra parentesi (come la critica ha puntualmente mostrato) caratterizza lo stile del racconto di *Ernesto*, costituendo un fattore di grande interesse. Il discorso indiretto si presenta stratificato e articolato, per cui si può riconoscere, in particolare sulle tracce delle proposizioni parentetiche, un livello profondo che rivela il punto di vista superiore ma coinvolto del narratore. Pertanto, l'intonazione del racconto a volte ironica o ammiccante, a volte accorata e dolorosa svela l'intensa e faticosa meditazione di Saba su se stesso e la sua acquisita consapevolezza rispetto al proprio vissuto. Dunque una narrazione a due voci, quella tecnica a cui è affidato il racconto della storia e quella intima che svela e reinterpreta, facendo spesso da illuminante controcanto.

Il carattere multiforme e complesso dell'istanza narrante è facilmente verificabile ad una più diretta analisi testuale. Significativo è il caso in cui il narratore occhieggia al lettore, sulla scia del narratore manzoniano: «(l'inverosimile lettore di questo racconto è pregato di ricordarsi che siamo nel 1898 a Trieste)» (*E*, 541). E ancora il narratore talvolta fa delle riflessioni che danno un valore sentenzioso alla prosa di Ernesto, sullo stile delle

Scorciatoie, come ha già puntualmente notato Grignani:⁴⁹ «Un rimorso è la visione errata di un avvenimento lontano: si ricorda l'atto, e si dimenticano i sentimenti dai quali quell'atto è sorto» (*E*, 600). Oppure si lascia andare a delle considerazioni particolarmente accorate che rivelano tutto il suo trasporto interiore: «Nessuno faceva caso ad Ernesto (oh, la fortuna di quell'altro ragazzo!)» (*E*, 583); l'esclamativa tra parentesi tradisce il dispiacere di Saba/Ernesto, il cui destino è meno felice di quello del fanciullo – nel quale entrambi s'identificano –, protagonista della favola di *Mille e una notte* (libro di lettura amato tanto dall'autore quanto dal personaggio).

Più spesso, invece, il narratore non riesce ad evitare d'insinuarsi nel racconto con chiose riflessive, emblematiche di tutta la distanza che intercorre tra la sua saggezza e l'inconsapevolezza del personaggio. Nell'esempio seguente, il commento del narratore assume una connotazione di amara ironia: «"Trieste" si disse, per la prima volta, Ernesto, "è davvero una bella città, ed io ho fatto bene a nascervi." (quasi avesse potuto scegliere ...)» (*E*, 579). A proposito del tipo di infatuazione ancora incerta e tipicamente adolescenziale vissuta da Ernesto, il narratore così interviene tra parentesi: «(C'erano, naturalmente, altre cause, e più profonde, ma il ragazzo le ignorava)» (*E*, 564); oppure sottolinea l'incapacità della madre a capire l'angoscia del figlio dopo il taglio dei capelli e della barba: «La madre, che non capì l'angoscia dl figlio, non pensò né di dirgli una parola d'augurio, né – meglio ancora – di dargli un bacio sulla guancia rasata per la prima volta» (*E*, 561); e ancora lo sguardo disincantato del narratore inquadra il destino di Ernesto per contrasto a quello brillante del suo concorrente in ufficio: «Se Ernesto fosse stato più esperto fisionomista, avrebbe capito subito che aveva da fare con

⁴⁹ Cfr. M. A. GRIGNANI, *Introduzione* a SABA, *Ernesto*, Einaudi, Torino 1975, p. XIII.

una di quelle persone destinate a “vincere nella vita”; a diventare cioè, davvero e non in sogno, e per di più con loro piena soddisfazione, capouffici a quarant’anni.» (*E*, 575). L’allusione alla mancata carriera professionale di Ernesto, in antitesi a quella brillante del suo rivale, suggerisce inoltre l’idea che Ernesto/Saba si caratterizzi come inetto, ovviamente alla stessa stregua dei personaggi sveviani. Questa sfumatura d’inettitudine (che viene fuori anche in altri passaggi del romanzo)⁵⁰ diventa un dettaglio caratteriale significativo non solo per capire l’articolato processo di formazione del giovane Ernesto, scisso tra spinta e incapacità di realizzarsi, ma anche per inquadrare le sue scelte (dall’omosessualità, al licenziamento, all’attitudine all’arte) in senso anticonformista e antiborghese, come soggetto fuori dal coro.

Le riflessioni più intense e chiarificatrici si trovano disseminate soprattutto nel quarto episodio, durante la conversazione tra Ernesto e la madre. Parafrasando le parole di Paino, nel solco dell’incomprensione madre/figlio si insinua drasticamente il narratore con la propria verità.⁵¹ Nel rievocare la severità della signora Celestina nei confronti di Ernesto, il narratore, smascherando l’inadeguatezza materna, commenta amaramente: «(a fin di bene, s’intende; quante cose non fanno le madri a fin di bene!)» (*E*, 593); e ancora più avanti il narratore si sofferma sui sentimenti e sulla freddezza della donna, non celando il proprio dispiacere: «Amava molto (forse troppo) suo figlio; ma pensava che fosse suo dovere non farglielo capire ... Era un altro sbaglio; ma la povera donna non lo sapeva» (*E*, 594). Ma la

⁵⁰ Altre caratteristiche indicative dell’inettitudine di Ernesto sono: la passione per il violino, non sostenuta da un adeguato talento; il disinteresse per l’attività commerciale; l’irrisolutezza caratteriale; l’attitudine da sognatore (Cfr. *E*, 558, 559, 564 e anche la già citata *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, p. 1052).

⁵¹ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 306.

considerazione più lucida e dolorosa segue la confessione di Ernesto alla madre sulla propria avventura omosessuale, attraverso cui si coglie la chiarezza interpretativa di Saba:

La signora Celestina non vedeva che il lato materiale del fatto, che gli sembrava, più che altro, incomprensibile. Le sfuggiva del tutto il suo significato – la sua determinante – psicologica. Se no, avrebbe dovuto anche capire che il suo matrimonio sbagliato, la totale assenza di un padre, la sua severità eccessiva ci avevano la loro parte ... Senza contare, bene inteso, l'età; e, più ancora, la "grazia" particolare di Ernesto, che forse traeva le sue origini proprio da quella assenza (*E*, 608-609).

È una notazione molto forte che conferma come per Saba la scrittura abbia avuto valore autoanalitico e funzione catartica. Anche certe sfumature stilistico/espressive, come ad esempio il corsivo per evidenziare le parole, rispecchiano un narratore che riflette e induce allo stesso tempo il lettore a fare lo stesso. Nella sequenza in cui Ernesto beve alla fontanella, attraverso il corsivo è sottolineato lo scarto tra il punto di vista soggettivo del personaggio che vive la situazione, e quello superiore di chi ha rielaborato nel tempo quell'esperienza: «Il suo turbamento era così grande che non s'accorse che quasi tutte le donne che ridevano (non *di* lui, ma *per* lui) erano molto giovani» (*E*, 571).

Particolarmente interessanti sono i passaggi in cui il narratore assume più marcatamente una posizione antifrastica, di smascheramento rispetto alle parole dei personaggi e svelamento del vero senso delle cose. Indicative sono infatti le riflessioni introdotte dalla locuzione disvelatrice «in realtà», o anche i commenti avversativi inseriti tra parentesi. E a questo proposito diversi sono gli esempi che si possono chiamare in causa. «L'uomo rise; ma di un riso che ad Ernesto parve cattivo. In realtà era il riso di una persona imbarazzata» (*E*, 538), dove si nota nell'ultima frase il punto di vista onnisciente del narratore che interpreta più

acutamente gli atteggiamenti dei personaggi; e ancora il narratore puntualizza, sempre tra parentesi, alcuni dettagli che vengono omessi dai personaggi, aggiungendo maggiori informazioni rispetto al sommario: «Ernesto tagliò corto, malgrado sua madre volesse spiegare all'uomo la malattia di cui aveva sofferto [...] (In realtà, Ernesto aveva sofferto di forti disturbi intestinali, con febbre nei primi giorni, così alta, da far temere, per un momento, che avesse il tifo)» (*E*, 541). Nell'esempio successivo, invece, il narratore smentisce il punto di vista del signor Wilder, inserendosi più volte tra parentesi nel discorso del titolare della ditta. Così dopo che quest'ultimo accusa Ernesto di essere un «giovane stordito e pretenzioso», il narratore replica: «(Non era vero: Ernesto non era affatto pretenzioso; e rendeva – malgrado il nativo disordine – più di quanto avrebbe reso, dopo anni di applicazione, Stefano» (*E*, 589). Rilevante è la pagina in cui Ernesto, vedendo Ilio, fantastica sul personaggio, la sua vita, le sue abitudini. In tal caso le parole del narratore, incrociandosi in modo complementare con i pensieri del personaggio in indiretto libero, svelano dei dettagli su Ilio, smentendo ancora una volta le supposizioni del protagonista: «Guarda – continuava a tormentarsi – come veste! Tanto i suoi genitori l'hanno caro che vorrebbero conservarlo sempre fanciullo, e non si decidono ancora a metterlo in calzoncini lunghi. (Il giovanetto li portava corti suo malgrado, per economia di stoffa.)» (*E*, 619).

In definitiva, la caratteristica più marcata del narratore di *Ernesto* è la tendenza a reinterpretare o contraddire il senso delle esperienze del personaggio, ostentando, come ha detto Grignani, una «spietatezza analitica».⁵²

Ci vuole poco allora a riconoscere lo stile tipicamente sabiano, utilizzato già nelle diverse pagine in prosa, e a cogliere in questa continua tendenza a ritornare e soffermarsi sulle cose dette,

⁵² GRIGNANI, «*Ernesto*» tra Umberto Saba e Linuccia, in «Allegoria», IV, 12, pp. 7-24, p. 10.

l'inclinazione psichica di Saba a riesaminare continuamente il proprio vissuto, con l'intento di fare chiarezza su se stesso. Antonio Daniele ha infatti colto nel carattere specifico dello stile sabiano «un processo psichico (per non dire psicanalitico) di appropriazione della verità, secondo un graduale (e a volte nevrotico) inseguimento della esattezza espositiva».⁵³

6. Che la lingua di *Ernesto* costituisca un elemento su cui riflettere e un nodo cruciale del romanzo è suggerito dallo stesso Saba quando nella lettera a Lina, dopo aver terminato il primo episodio, dice: «Disgraziatamente è impubblicabile: per una questione di linguaggio. [...] la non pubblicabilità del racconto non sta tanto nei fatti narrati quanto nel linguaggio che parlano i personaggi. E tutta la novità, tutta l'arte, tutto lo stile del racconto [...] sta proprio qui».⁵⁴

A rendere ostico il romanzo per Saba non è allora la tematica erotica (iniziazione sessuale, sia omo che etero), come potrebbe sembrare ovvio, ma il linguaggio, che allo stesso tempo egli considera la novità del libro. E ovviamente Saba non si riferisce solo all'uso del dialetto triestino. Superfluo ricordare infatti che siamo negli anni '50, periodo in cui i dialetti imperversano nella letteratura neorealista, per cui non è certamente una novità la presenza in sé e per sé del dialetto in *Ernesto* (anche perché, com'è stato sottolineato dalla critica, non essendoci varietà di registri nell'uso dialettale, non è attribuita alla lingua alcun valore sociologico). Piuttosto è il significato che assume il dialetto a costituire una novità. Dialetto come lingua istintiva, schietta che rimanda a quella ricerca di verità, che «giace al fondo» di tutta la letteratura sabiana. Quando infatti Ernesto, in taluni casi, si esprime

⁵³ A. DANIELE, *Lingua e dialetto nell'Ernesto di Saba*, in «Studi novecenteschi», 16, marzo 1977, pp. 95-108, p. 101.

⁵⁴ *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 141.

in dialetto, riesce anche ad essere più autentico, completamente se stesso. Saba nella lettera parla anche di stile del racconto, alludendo probabilmente non solo al registro ma, in senso più ampio, al modo di parlare di Ernesto privo di veli e sfumature. Nella prima sequenza del romanzo, che si apre in *medias res* su una conversazione in dialetto tra Ernesto e il bracciante, il dialogo rivela il modo semplice e diretto di esprimersi di Ernesto, che non ha remore a rivelare anche cose più personali (l'odio per il signor Wilder, la presenza forte di una madre poco affettuosa, l'assenza del padre). In più si coglie il suo atteggiamento sciolto di fronte alle allusioni erotiche e alle *avances* del bracciante. Emblematiche sono alcune espressioni che denotano la disinvoltura di Ernesto di fronte all'eventualità di un incontro erotico col bracciante: «"Gò capì" disse "ma... dove?"; «"Per far le robe che no se devi far" disse "no bisogna restar soli?"; «"Perché no qua, in sto magazin?";» (E, 521); «"Perché no qua, in sto magazin?";» (E, 522). Fino ad arrivare alla sequenza in cui i due personaggi si ritrovano soli nel magazzino e, dopo una serie di battute in dialetto, Ernesto pronuncia la frase ben nota per il suo carattere estremamente esplicito: «"In un'ora se pol far tente robe" incalzò, pronto, l'uomo. "E lei che robe el volessi far?" "Nol se ricorda più de quel che gavemo parlà ieri? Che el me gà quasi promesso? Nol sa quel che me piaseria tanto farghe?" "Mettermelo in culo" disse, con tranquilla innocenza, Ernesto.» (E, 525). Il modo impudico di esprimersi di Ernesto sorprende non solo il lettore ma il suo stesso interlocutore, il quale, a detta del narratore, rimane molto colpito. Ma attenzione, come ha già notato Lavagetto,⁵⁵ la frase detta da Ernesto ha un forte impatto ma non è in dialetto. Analogamente, nel quinto episodio quando Ernesto ed

⁵⁵ LAVAGETTO, *Conferme da Ernesto*, cit., p. 204. Grignani pone l'accento sul fatto che, nonostante l'espressione sia in italiano, «il contesto dialogico le trasmette la sua alonatura di dialetto ammorbido» (GRIGNANI, «*Ernesto*» tra Umberto Saba e Linuccia, cit., p. 15).

Ilio si scambiano dei commenti ammiccanti su una ragazza vista per strada, alla domanda di Ilio «"La te piasi?"» Ernesto replica con l'espressione colorita «"Sé la guerra di Troia"», «parte in lingua parte in dialetto», come commenta il narratore (*E*, 622). Si capisce allora che a rendere impubblicabile il romanzo non è solo il dialetto *stricto sensu*, ma più ampiamente lo stile, il modo di parlare di Ernesto spontaneo, irriverente e sboccato.

Sul significato che assumono il linguaggio e lo stile di Ernesto è ancora una volta Saba ad illuminarci attraverso le parole del narratore, che non hanno bisogno di commento e che rivelano ancora una volta l'autobiografismo del romanzo e la circolazione in esso di motivi presenti anche in poesia:

Con quella frase netta e precisa, il ragazzo rivelava, senza saperlo, quello che, molti anni più tardi, dopo molte esperienze e molto dolore, sarebbe stato il suo "stile": quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando resistenze e inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole; si trattasse di cose considerate basse e volgari (magari proibite) o di altre considerate "sublimi", e situandole tutte – come fa la Natura – sullo stesso piano. (*E*, 525)

Si capisce allora che la schiettezza di Ernesto non mira gratuitamente a scandalizzare ma è un'anticipazione della poetica che Saba maturerà nel corso del tempo e cioè quella tendenza a fare poesia onesta, veritiera. A dirla con Lavagetto, Saba ricava dall'episodio «una "morale" poetica».⁵⁶ Tra l'altro nel cortocircuito tra l'elemento basso/volgare e alto/sublime sembra vedersi in controluce sia *Città vecchia* che *A mia moglie*. Dai rispettivi versi finali («Qui degli umili sento in compagnia / il mio pensiero farsi / più puro dove più turpe è la via» (TPs, 91); «E così nella pecchia / ti ritrovo, ed in tutte / le femmine di tutti / i sereni animali / che

⁵⁶ LAVAGETTO, *Conferme da Ernesto*, cit., p. 204.

avvicinano a Dio; / e in nessun'altra donna» (TPs, 76) si evince che per Saba è proprio ciò che secondo il comune senso borghese si caratterizza come indegno o indecente a ricondurre ad uno stato di purezza naturale e a possedere un valore catartico.⁵⁷ Ritornando al romanzo, Ernesto parla con estrema naturalezza e libertà soprattutto dell'esperienza omosessuale, facilmente considerabile scandalosa e immorale dal perbenismo borghese, la cui depositaria è proprio la madre («aveva solo un'idea vaga di "quelle cose" che considerava, come il dialetto, appannaggio esclusivo degli infimi strati della popolazione, del "basso ceto"» *E*, 608). Ne risulta un personaggio che riesce ad essere in determinati momenti «primitivo» (come l'ha definito Saba), disinibito, capace di chiamare le cose col loro nome. In tal senso il linguaggio schietto e immediato, di cui il dialetto costituisce la punta massima espressiva, diventa la misura dell'autenticità del personaggio. Questo non vuol dire che Ernesto alterni rigorosamente il dialetto all'italiano a seconda delle situazioni, naturalmente la sua parlata è mista come quella degli altri personaggi; tuttavia la schiettezza di certe battute diventa un segnale forte di come Ernesto riesca veramente ad essere se stesso. Non a caso ritroviamo qualche espressione più icastica soprattutto nelle sue conversazioni con il bracciante, con la prostituta, nonché con Ilio, vale a dire quando il protagonista, inseguendo i propri impulsi e desideri, si sente più libero di essere se stesso. Pertanto, il linguaggio diventa sintomatico di questa realizzata libertà interiore del personaggio.

⁵⁷ Renzi nella sua analisi di *A mia moglie* ha mostrato che per Saba la violazione della comune mentalità borghese corrisponde al valore catartico della poesia: «La violazione di *Tabù* sociali è conforme alla funzione che Saba attribuisce alla poesia, come forza liberatoria: liberatoria dal "malessere della civiltà"» (L. RENZI, *Lettura di «A mia moglie» di Saba*, in ID., *Come leggere la poesia*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 65-78, p. 73).

Durante i momenti che Ernesto trascorre con l'uomo si può constatare la sua disinvoltura – sorprendente data la sua inesperienza e la minore età rispetto all'altro – al punto da smentire l'idea della madre che lo credeva «innocente come un colombino». Ciò è evidente quando Ernesto si lascia andare a delle richieste capricciose («"Ghe lo cavo fora mi" disse. "Posso?" "Certo che el pol." Ernesto volle fare secondo il suo capriccio.» *E*, 526; «Ernesto ebbe un nuovo capriccio. "Mi ghe sbasso a lei" disse "e lei a mi. Posso?" L'uomo accettò tutto.» *E*, 528); nonché quando, in presenza della madre, assume un comportamento provocatorio verso l'uomo, alludendo ai loro intimi incontri («Era già alla porta, quando Ernesto, che si era messo ritto a sedere sul letto, alzò le braccia e, ridendo, gridò, urlò forte (come chi espelle un'esclamazione a lungo trattenuta): "... ma senza cono"» *E*, 544). Anche in un'altra occasione d'incontro con l'uomo si può rilevare la rilassatezza comportamentale ed espressiva del protagonista: «"El gà provà piazer?" chiese [Ernesto]. "In paradiso iero. Ma anca lei el se gà diverti; el confessi." "Miga tanto! In principio un poco; dopo gò sentì anche mal. Gò anche zigà." "Zigà?" "Nol gà sentì quando gò zigà ahi?... E lei perché el me gà ciamà angiolo?" "I angeli no fa de ste robe" disse, quasi severo, Ernesto. "No i gà gnanca corpo."» (*E*, 530). La licenziosa leggerezza di Ernesto diventa finanche ironica e canzonatoria di fronte alla proposta dell'uomo di fare uso di coni di burro di cacao per rendere meno invasivi i rapporti sessuali:

"De burro de cacao, de burro de cacao" cominciò a ripetere il ragazzo. E scoppiò a ridere, a ridere così forte che dovette sedersi, e gli vennero le lacrime agli occhi. Pareva non potesse più calmarci. "Burro de cacao, e in culo. El le sa tute lei!" E continuava a ridere così di gusto, che quel riso fresco e giovanile liberò l'atmosfera di quel tanto di pesante che vi si era addensato. (*E*, 534-535)

Nella sequenza in cui Ernesto si trova in casa della prostituta l'esperienza sessuale è descritta con un linguaggio altrettanto esplicito anche se meno sfacciato e provocatorio, filtrato per lo più dal discorso del narratore («Intanto la donna incominciò, per eccitarlo, a fargli delle carezze. Gli sembrava così nudo, poco più di un bambino; e la sua mano gli accarezzò come ad un bambino le natiche. Erano così lisce e gentili che v'indugiò un momento.» *E*, 568). Poche sono le battute dialogiche e pronunciate soprattutto dalla prostituta. Ma va ricordata una frase ad effetto, e per di più in dialetto, che rispecchia i pensieri di Ernesto, il quale associa questo momento all'esperienza già vissuta con l'uomo: «“Che la gabi anche ela col mio culo?” pensò.» (*E*, 568). In questa situazione l'autenticità di Ernesto, oltre che nelle parole, si coglie anche nel suo porsi di fronte alla sua “prima volta” con una donna, in maniera timida ma non meno semplice e naturale. Atteggiamento che persino a Tanda non sfugge: «Gli parve un bel ragazzo, e poi così diverso dai soliti clienti che venivano da lei la sera! Certo non capì tutto; ma qualcosa intuì: sentì che, quel pomeriggio, il destino le faceva uno strano inaspettato regalo.» (*E*, 567). E la percezione della donna è avvalorata dal commento del narratore, che attribuisce la spontaneità del protagonista ad un autentico modo di essere: «La sua forza e la sua debolezza stavano nel mostrarsi, fin dove possibile, quale veramente era. Non si trattava di un calcolo, ma di un modo di essere – di difendersi – che valeva quanto, o più, dell'altro» (*E*, 567).

Ma la complessità linguistica del romanzo sta anche nella sovrapposizione del dialetto e l'italiano. A questo proposito Grignani ha osservato che i registri linguistici del narratore e del personaggio si aprono a forbice,⁵⁸ sottolineando anche attraverso il diverso linguaggio usato la divaricazione tra impulsività del personaggio e lungimiranza del narratore.

⁵⁸ GRIGNANI, *Introduzione a Ernesto*, cit., p. XI.

Se dunque non è il dialetto a rendere ostico il romanzo, è piuttosto l'incrocio tra italiano e dialetto e il suo valore simbolico a preoccupare Saba. Rifacendoci ancora all'analisi di Grignani, si potrebbe dire che a spaventare il pubblico per Saba sarebbe stato «il rapporto di *intimità* e al tempo stesso di contraddanza tra quei due piani linguistici». ⁵⁹ Vale a dire il legame indissolubile e allo stesso tempo lo scarto tra il dialetto e l'italiano. Alle istintive battute dialettali di Ernesto s'intrecciano inevitabilmente le ponderate riflessioni in italiano del narratore. Negli esempi seguenti la contrapposizione dialetto/italiano corrisponde allo scarto/legame tra narratore e personaggio: «Volevo solo scherzar, come sono sicuro che el voleva scherzar lei». (Non ne era affatto sicuro; anzi era sicuro del contrario)» (*E*, 554), «el paron sé proprio un strozin; anca mi lo odio (ma, a guardare bene il ragazzo, pareva improbabile che egli potesse davvero odiare qualcuno)» (*E*, 516).

Ma l'italiano assume anche un altro particolare valore nelle sequenze dialogiche in cui Ernesto parla con la madre, ovvero nelle situazioni in cui egli, sentendosi a disagio, non riesce a parlare liberamente. L'uso della lingua italiana riflette uno stile di conversazione formale e poco naturale, divenendo così simbolo di freddezza e distanza. La parlata dialettale assume allora un significato antimaterno, divenendo un'infrazione alla rigidezza e all'intransigenza della madre. ⁶⁰

Non a caso l'imbarazzo di Ernesto, in procinto di confessarsi con lei, è dovuto anche alla difficoltà di trovare le parole. E subito il narratore evidenzia l'atteggiamento impacciato del personaggio rispetto alla scioltezza espressiva mostrata col bracciante: «Come dire *quella* cosa? Come dirla a sua madre? Con l'uomo, un ragazzo che, come Ernesto, non aveva peli sulla lingua, poteva parlar

⁵⁹ *Ivi*, pp. VIII-IX.

⁶⁰ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 307.

franco, ma con lei ...» (E, 606). La difficoltà di Ernesto a mostrarsi autentico con lei si può già notare in qualche pagina precedente quando egli, cercando di parlarle del suo licenziamento, inizia spontaneamente a conversare in dialetto ma poi, inibito dall'atteggiamento censurante della madre, passa all'italiano. Ma, come si diceva, l'uso dell'italiano rivela anche la freddezza della signora Celestina, che si esprime sempre correttamente disprezzando il dialetto (a detta di Pedullà «lingua di troppo forti impulsi del cuore»⁶¹) e rivelando in questo autocontrollo linguistico la sua incapacità a lasciarsi andare alle emozioni. Il narratore sottolinea infatti, per la seconda volta, il punto di vista sdegnoso della madre sul dialetto: «(La signora Celestina era davvero una *wohlgeborene Frau* – una signora nata bene, di distinta famiglia – e, sebbene qualche volta lo parlasse, disprezzava il dialetto, come cosa appartenente al “basso cetto”, ai bassi strati della popolazione.)» (E, 592). Solo in un'occasione la donna usa il dialetto, tra l'altro inconsapevolmente, nel momento di maggiore trasporto emotivo verso il figlio dopo la confessione: «”No pensarghe più, fio mio” disse, passando all'improvviso, e senza accorgersene, al dialetto: cosa anche questa che le accadeva di raro “quel che te sé nato sé assai brutto, ma no gà, se nessun viena saverlo, tanta importanza. No ti sé, grazie a Dio, una putela.”» (E, 611). E tra l'altro, ci sono due indizi che testimoniano il suo eccezionale slancio affettivo: l'uso dello pseudonimo/vezzeggiativo Pimpo, con cui raramente chiamava Ernesto, e il bacio, come manifestazione del suo perdono. Pertanto, l'inusuale dialetto è il vertice linguistico di un momentaneo impeto emotivo, che manifesta, secondo Cinquegrani, «una corrispondenza tra il detto e

⁶¹ W. PEDULLÀ, *Il “giallo” di Ernesto*, in *Atti del convegno di studi internazionale: Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, cit., p. 231.

l'agito». ⁶² È dunque questa l'ennesima prova di come la lingua rifletta sempre una condizione psicologica, anche se temporanea. Non a caso dopo la seconda confessione, al perdono della madre non segue né un altro bacio (seppure desiderato da Ernesto) né alcuna battuta in dialetto, la mancanza dei quali segnala il riacquisito autocontrollo materno linguistico/emotivo. Pedullà ⁶³ ha rilevato che la distinzione dicotomica tra l'italiano, lingua del buon senso borghese, e il dialetto, lingua del proibito, si riflette significativamente anche sulle azioni e i comportamenti dei personaggi. In tal senso l'italiano parlato dalla madre di Ernesto è la lingua dell'ipocrisia del perbenismo borghese.

7. Come si è detto, la sessualità diventa per il protagonista un'occasione di verità, in cui riesce ad esprimersi in modo istintivo e autentico. La sessualità dunque va intesa come fase significativa nella formazione del giovane Ernesto nonché del vecchio Saba, il quale parlandone scioglie i propri nodi interiori (si noterà che proprio alla più 'scabrosa' esperienza omosessuale è dedicato un maggior numero di pagine con dettagli molto chiari e piccanti).

È ben noto, tra l'altro, che l'eros è una tematica ricorrente nei romanzi di formazione e soprattutto in quelli contemporanei si lega al desiderio di conoscenza dei protagonisti adolescenti. ⁶⁴ A questo proposito Massimiliano Jattoni ha scritto: «l'iniziazione all'amore è anche iniziazione alla vita, definizione di sé e allo stesso tempo allontanamento dal proprio passato e affermazione, come individuo autonomo, nel proprio presente». ⁶⁵ Un riscontro del valore

⁶² CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 59.

⁶³ PEDULLÀ, *Il "giallo" di Ernesto*, cit., p. 233.

⁶⁴ Cfr. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 65.

⁶⁵ M. JATTONI, *Gli umani amori. La tematica omoerotica nell'opera di Umberto Saba*, in «The italianist», 24, 2004, pp. 31-46, p. 37.

formativo dell'esperienza sessuale per Ernesto si trova direttamente nel testo quando egli stesso, auto-convincendosi dell'opportunità di andare da una prostituta, riflette: «la vita, in questo senso, incominciava il giorno nel quale un ragazzo andava per la prima volta con una donna» (*E*, 563). Il pensiero ingenuo di Ernesto rispecchia la mentalità comune borghese del tempo, per cui andare con una donna significava diventare uomo. Tant'è vero che egli non dà lo stesso peso all'avventura omosessuale («Quello che aveva fatto con l'uomo non contava» *E*, 563). Ma è ovvio che entrambe le esperienze sono importanti ai fini della sua maturazione: anzi, è l'oscillazione quasi inconsapevole e indifferenziata dall'uomo alla donna ad essere significativa del suo percorso di formazione, in quanto, a dirla con Campailla, «tra il polo maschile e quello femminile Ernesto cammina incerto, cercando di trovare se stesso». ⁶⁶ Oscillazione che rimanda ai suoi rapporti conflittuali con i genitori e che testimonia come Ernesto sia ancora in una fase di ricerca e definizione di sé. Tale instabilità è confermata dal narratore quando dice: «le sue preferenze gli erano dettate unicamente dalla sensualità del momento; ed era una sensualità molto variabile, incerta perfino – come si è visto – per quanto riguardava la mèta» (*E*, 564).

Ecco che, come la critica ha già sottolineato, nei rapporti con l'uomo e poi con la prostituta Ernesto proietta inconsciamente i suoi desideri profondi, vale a dire compensare il vuoto della figura paterna e liberarsi dal peso opprimente della madre. Naturalmente questi meccanismi di compensazione ancora ignoti al personaggio vengono smascherati dal narratore/Saba, che ha ormai la maturità per guardare consapevolmente alla propria esistenza. Si possono rintracciare comunque degli indizi testuali significativi che fanno del bracciante agli occhi di Ernesto un sostituto del padre.

⁶⁶ S. CAMPAILLA, *Il testamento di Saba nella terapia preventiva di "Ernesto"*, in *Scrittori giuliani*, Patron, Bologna 1980, p. 242.

Innanzitutto lo pseudonimo «uomo», con cui è da lui soprannominato, sottolinea l'esigenza del ragazzo di sentirsi ancora bambino e di relazionarsi con una persona adulta;⁶⁷ poi il comportamento capriccioso e infantile di Ernesto, segnale del suo bisogno di affetto e protezione e del suo desiderio di protrarre l'età infantile, come si arguisce in più punti del testo: «Ernesto si sentiva, in quel momento, come un piccolo bambino. Ma anche, come un piccolo bambino, disorientato e confuso» (*E*, 529); «Non si era mai chiesto, per esempio, se l'uomo era bello o brutto; lo aveva ascoltato per ragioni estranee all'estetica: desiderava di essere amato, e l'uomo l'amava» (*E*, 564). Inoltre proprio col bracciante Ernesto lamenta la mancanza di affettuosità da parte della madre: «"No me ricordo che la me gabi mai dado un baso, né fata una careza. La diseva sempre, e la disi ancora, che i fioi no bisogna viziarli." "E a lei ghe gavessi piasso che sua mama la basi?" "Sì, quando che iero putel. Adesso no me importa più. Ma vorio almeno che la me disessi qualche volta una bona parola."» (*E*, 517).

Tuttavia, il bracciante si rivela una figura fallimentare agli occhi di Ernesto, come si evince da una riflessione palesemente rivelatrice: «Forse il povero ragazzo non aveva trovato in quella relazione quel po' di protezione paterna, che egli, rimasto più bambino della sua età e virtualmente senza padre (lo zio tutore contava solo per le sberle e il fiorino settimanale) inconsciamente cercava.» (*E*, 537). Fallimentari risultano anche le altre figure maschili che ruotano intorno ad Ernesto (insieme allo zio tutore si può includere anche il barbiere Bernardo, il quale col taglio della barba, ha assunto agli occhi di Ernesto un atteggiamento castrante, lo stesso signor Wilder, più volte soprannominato «strozin»), tutti personaggi incapaci di dargli quell'affetto paterno mancatogli da bambino e agli occhi di Ernesto vere e proprie proiezioni della

⁶⁷ *Ivi*, p. 237.

incombente figura materna. Non meraviglia dunque che a un certo punto il narratore, parlando delle premure forse eccessive del bracciante nei confronti del ragazzo, lo definisca «quasi materno» (E, 534).⁶⁸ Dunque anche nelle relazioni extra-familiari Ernesto sembra non riuscire a sfuggire allo scompenso di un soffocante modello materno. E ciò dipende anche dal fatto che la madre non ha risparmiato al figlio il peso della propria esistenza, segnata dalla solitudine e dal dolore («"Quando eri piccolo" disse "ed abitavi dalla tua balia, io passavo le notti in questa stanza, sola e molto ammalata. Vedi lì quell'orologio?" [...] "Lo ascoltavo tutte le notti – *dovevo* ascoltarlo – e mi pareva che il suo tic tac mi ripetesse continuamente: Sola – sola – sempre sola. [...]» E, 613⁶⁹), trasmettendogli inconsciamente un inevitabile senso di colpa. Si pensi che per ben due volte nel romanzo ella definisce il marito «assassino» – sostantivo che Saba ha già usato nel sonetto 3 di *Autobiografia* –, assimilando a questa idea anche il figlio: «"Sei" gli disse "un cattivo figlio ed un cattivo soggetto; hai deciso, come tuo padre, di farmi morire a forza di dispiaceri."» (E, 605). La Paino, ribadendo l'idea che la figura materna puntualmente ritorna a inibire Ernesto, ha sottolineato che anche attraverso il rapporto omosessuale vissuto da Ernesto il bisogno di recuperare una figura paterna s'intreccia ambivalentemente col bisogno di restare fedele alla madre.⁷⁰ Fedeltà che s'infrange nel momento in cui il ragazzo decide di andare dalla prostituta, tant'è vero che la seconda

⁶⁸ Cfr. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., pp. 290-292.

⁶⁹ Evidenti sono le corrispondenze tra queste pagine di *Ernesto* e i sonetti di *Autobiografia*, in cui si coglie la stessa sofferenza di Saba, in particolare nei seguenti versi del sonetto 2: «Quando nacqui mia madre ne piangeva, / sola, la notte, nel deserto letto. / [...] Ma di malinconia fui tosto esperto; / unico figlio che ha lontano il padre» (TPs, 256).

⁷⁰ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 287. Cfr. anche W. PEDULLÀ, *Il "giallo" di Ernesto*, cit., p. 231.

confessione di Ernesto sulla sua relazione eterosessuale provocherà nella madre una sofferenza maggiore: «Questa seconda confessione – colla quale Ernesto credeva forse di lavarsi dalla prima – ferì più profondamente l'anima gelosa di sua madre.» (*E*, 611). Ma anche la figura di Tanda, anziché allontanarlo dall'orbita familiare, lo rimanda al mondo dell'infanzia, seppure alla dimensione accogliente della sua amata balia (chiamata non a caso «la sua "seconda madre"» *E*, 566), lasciando emergere un altro tassello della vita di Ernesto/Saba, l'ultimo vertice del triangolo che ha segnato la sua esistenza (madre, padre, balia). E dunque, come ha detto Paino, anche l'incontro con la prostituta si rivela per Ernesto l'ennesimo «duplicato della genitrice»,⁷¹ anche se, bisogna dire, di segno contrario dal momento che la balia è per lui un punto di riferimento positivo. Ernesto infatti coglie delle affinità tra Tanda e la balia che naturalmente da un lato gli creano imbarazzo, ma dall'altro gli procurano una sensazione di piacevole rassicurazione. Tra le diverse associazioni c'è una riflessione in particolare che svela l'intensità e la complessità delle emozioni provate dal personaggio: «Ernesto provò un grande piacere, ma che non gli riuscì nuovo. Gli parve di averlo provato già altre volte, di saperlo da sempre, da prima ancora della sua nascita. Si sentiva come un uomo che, dopo un viaggio avventuroso, ritorna nella sua casa, di cui conosce e ritrova tutto» (*E*, 568). Sembra che il piacere fisico si mescoli al piacere più profondo di aver recuperato un mondo di calore e affetto (tanto soddisfacente da restituirlo alla condizione prenatale di sicurezza intrauterina), nel quale Ernesto ritrova completamente se stesso. Insomma le esperienze in cui s'imbatte ribadiscono lo sfasato equilibrio familiare che Ernesto non può cambiare ma, col passare del tempo, soltanto riconoscere e accettare.

⁷¹ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 299.

Da tutti questi dettagli si capisce che non è facile inquadrare in maniera netta il percorso adolescenziale di Ernesto. La sua formazione va considerata dunque come un cammino di crescita, di maturazione non conclusa, dalla quale non ci si può aspettare un risultato finale definitivo, tanto più che il romanzo resta interrotto. Come ha evidenziato Davide De Camilli, «la ragione più profonda dell'identificazione di Ernesto con Umberto sta paradossalmente nella sua mancata conclusione»,⁷² ovvero come il personaggio non porta a termine il suo percorso di formazione così il suo autore non porta (e non avrebbe portato) a termine il romanzo. Se la compiutezza non esiste, la formazione va colta nella capacità di Ernesto di fare delle esperienze individuali, di andare avanti, di interiorizzare l'idea di autonomia. Ma la ricerca dell'identità è una meta difficile da raggiungere per cui, nonostante egli sia sulla strada, alla fine non sembra del tutto liberato dalle maglie condizionanti dei suoi rapporti familiari.

Ernesto, dunque, incarna la contraddittorietà e l'inquietudine tipiche della sua età, apparendo a tratti determinato e capace di dare senso alle esperienze, a tratti insicuro, non del tutto consapevole. Sorprende la determinazione con cui affronta certe situazioni (si pensi alla lettera di accuse che scrive di proposito al signor Wilder per farsi licenziare); la spavalderia che ostenta con l'uomo (nella capacità di esplicitare i suoi capricci sessuali); la naturalezza mostrata con la prostituta (ad esempio, il modo disinvolto con cui paga la donna adattandosi al meccanismo di scambio sesso/denaro). Verso entrambi tra l'altro egli riesce a restare distaccato, dando il giusto valore di provvisorietà alle rispettive esperienze, a non avere incertezze né quando decide di troncare la relazione con l'uomo («“Come che el disi lei” gli rispose, grave [Ernesto]; se no adesso, dopopranzo. Ma che sia per l'ultima volta”. Ernesto mantenne,

⁷² D. DE CAMILLI, *Da Umberto ad Ernesto*, in «Rivista di letteratura italiana», 1, 26, 2008, pp. 23-29, p. 23.

come usava, la promessa», *E*, 585); né quando decide di lasciare la casa della prostituta («E – come desiderava andarsene (pensare in pace a quanto gli era accaduto) – mise la mano in tasca per prendere fuori il denaro e pagare la donna», *E*, 569). Persino la madre resta colpita dalla risolutezza con cui il figlio s'impone a non voler ritornare dal signor Wilder («La signora Celestina rimase un po' impressionata dall'accento risoluto del figlio.» *E*, 605). E infine si pensi all'ostinazione con cui s'impegna a richiedere alla madre i soldi per il concerto a cui teneva molto. Tutti atteggiamenti che lo fanno apparire padrone delle proprie scelte e desideri, seppure momentanei.

In altri momenti tuttavia Ernesto si mostra alquanto impacciato e incapace di prendere posizione. Innanzitutto, come si diceva, egli arriva un po' casualmente al sesso, portato dalle circostanze più che da una sua precisa volontà. Il narratore sottolinea infatti la sua indeterminazione: «Questa della scelta (o meglio della non scelta) era una grossa difficoltà, ancorata al suo carattere. Ma il destino doveva essergli, anche questa volta, favorevole.» (*E*, 564). L'ultima frase si riferisce alle circostanze che hanno favorito la sua visita alla prostituta e allude al ruolo determinante del destino in prossimità dell'incontro con il bracciante, quasi a voler scaricare Ernesto da una propria diretta responsabilità (questo naturalmente potrebbe essere una sorta di auto-giustificazione da parte di Saba). L'idea di andare da una prostituta viene ad Ernesto dopo il primo taglio della barba (simbolo di castrazione), vissuto come un passaggio forzoso e traumatico dall'infanzia all'età adulta e a cui è stato sottoposto da Bernardo «a tradimento». Anche in questa circostanza la casualità sembra prendere il posto della decisonalità del ragazzo: «Fra il sì e il no, fra il desiderio di provare che involontariamente gli aveva messo addosso Bernardo, facendogli quella barba intempestiva e precoce: Ernesto decise di abbandonarsi al caso» (*E*, 565). A rendere Ernesto ancora meno spavaldo è la paura di essere scoperto

dallo zio tutore e poi dalla madre, timore che rivela la sua non superata dipendenza dal punto di vista genitoriale e dunque una individualità ancora acerba e *in fieri*. Varie volte è ribadito questo timore provato da Ernesto, ma nella citazione seguente il narratore pare addirittura considerarlo una causa del suo allontanamento dall'uomo: «Ma quelle parole dello zio, e più ancora quello sguardo fisso su di lui (quasi avesse saputo, o sospettato ogni cosa) rimasero impressi nella memoria del giovanetto, e non furono forse una delle ultime cause dell'inevitabile, ma precipitata, rottura con l'uomo.» (E, 596).

Vanno ricordati ancora due episodi in cui Ernesto si sente a disagio, privo di quella sfrontatezza che aveva mostrato invece rispetto all'uomo. Il primo, quando si trova appunto da Bernardo vivendo una situazione estremamente angosciata. E non mancano indizi testuali sullo stato d'animo turbato del protagonista («A Ernesto mancò il coraggio di ribellarsi» E, 560; «Nessuno si accorse che aveva le lacrime agli occhi»; «Gli pareva di essere rimasto nudo, e non vedeva l'ora di essere a casa» E, 561). La sua sofferenza è accentuata dal bisogno disperato di trovare rifugio nella comprensione materna: «Sperava – pur sapendo che la sua speranza era vana – che sua madre avrebbe saputo confortarlo» (E, 561). Il secondo, quando presso la fontana travisa il senso delle risate delle fanciulle, come se la sua postura inclinata in avanti per bere potesse in qualche modo rivelare una certa predisposizione all'omosessualità e ispirare quindi la derisione femminile («si allontanò arrossendo»; «Fissavano Ernesto, che teneva gli occhi a terra, e cercava di allontanarsi il più presto possibile dalla disgraziata fontanella», E, 571). In entrambi i casi le situazioni oggettivamente banali assumono una gravità tutta soggettiva, ingigantite dalla facile vulnerabilità di Ernesto, sintomo del suo smarrimento interiore di fronte alle novità che stanno segnando la sua vita.

Che Ernesto sia allo stesso tempo risoluto ma anche fragile è confermato tra l'altro da una riflessione che lascia trasparire tutto il carattere approssimativo di una personalità ancora in formazione e in balia di emozioni contrastanti: «sentì [...] come un intimo compiacimento per il proprio “potere” sopra una persona che aveva tanti anni più di lui e, al tempo stesso, una smentita alla sua fissazione di essere troppo “brutto” per poter essere amato; poi provò anche un senso di pena, quasi di colpa, per l'uomo. Infine, gli venne da ridere» (*E*, 581).

8. L'epilogo del romanzo, segnato dalla doppia confessione alla madre prima, e dall'andata al concerto e l'incontro con Ilio poi, racchiude tutta l'ambiguità e la complessità del percorso di crescita di Ernesto, sulla falsariga dei romanzi di formazione del Novecento, che, secondo quanto ha ribadito Martignoni, «si chiudono in modi ambigui, su differimenti e sospensioni».⁷³ La confessione assume una doppia valenza. Da un lato, ha un valore liberatorio per Ernesto, il quale, scaricandosi di un peso interiore, può chiudere un capitolo della sua vita e andare avanti. E infatti subito dopo, la sua preoccupazione è di ottenere dalla madre i soldi per il concerto, sequenza che aprirà il quinto episodio e che segnerà un'altra tappa significativa nella sua esistenza. Dunque sembra che Ernesto, avendo avuto il coraggio di mostrarsi alla madre come un individuo capace di fare delle scelte autonomamente, abbia in un certo senso compiuto un rito di passaggio verso l'età adulta, stabilendo così una distanza tra sé e l'immagine che la madre aveva di lui. E ci sono dei punti chiave in cui Ernesto rivela la sua risolutezza. Pur sapendo di poter incorrere nella totale incomprensione della madre, piena di pregiudizi intorno all'omosessualità, egli non si tira indietro nelle sue rivelazioni:

⁷³ MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 68.

«Temeva di averle inferto un colpo mortale, di vederla, da un momento all'altro stramazze dalla sedia, morta per colpa sua ...» (E, 608). Di fronte al tentativo materno di salvaguardare la purezza del figlio attribuendo tutta la colpa al bracciante, da lei tacciato come «mascalzone», Ernesto non nega il proprio consapevole coinvolgimento nella relazione: «"Non sono più per bene, e non sono più un ragazzo" disse, suo malgrado, Ernesto "o almeno non lo sono più per la Legge. E se io non avessi voluto ..." "Non mi dirai, adesso, che sei stato tu a pregarlo?" "No, mamma, a pregarlo no; ma, ... Ma gli sono andato incontro a più di mezza strada.» (E, 609). E ovviamente, la fermezza di Ernesto è dettata non tanto dal desiderio di difendere il bracciante quanto dalla volontà di ribellione di fronte all'idea infantile che la madre ha ancora di lui.

D'altro canto però, esaminando attentamente le pagine sulla conversazione tra Ernesto e la madre, si possono cogliere delle sfumature, attraverso le quali si legge la non ancora acquisita autonomia interiore di Ernesto, i suoi sensi di colpa, ovvero il mancato superamento dei conflitti con le figure genitoriali. Innanzitutto Ernesto arriva a confessare perché messo alle strette, essendo l'unica strada per non ritornare dal signor Wilder, presso il quale la madre aveva intercesso per farlo riassumere. Dunque, è un atto impulsivo provocato e non dettato da un'intima esigenza. Subito dopo la confessione, il timore di Ernesto si sposta sullo zio (*alter ego* materno), provocandogli una forte angoscia, che attenua la sua spavalderia esponendolo alla parte infantile di sé: «"Giurami" continuò "che non dirai nulla allo zio; giurami, mamma. Se no ..." E si mise a piangere.» (E, 610). Con la seconda confessione, anche questa suscitata dall'affermazione provocatoria della madre («"No ti sé, grazie a Dio, una putela."»)), Ernesto, si scioglie in lacrime come un bambino, subendo una regressione infantile ancora più marcata: «E scoppiò in singhiozzi, come quando – fanciullo di dieci anni – aveva letto, la prima volta, il *Cuore* di Edmondo de Amicis. Singhiozzava proprio di gusto»

(*E*, 611). Ernesto inoltre sia nell'interrogativa rivolta alla madre, «davvero mi perdoni?», e sia nell'uso del diminutivo «mammina», ribadito più volte, rivela un bisogno tutto puerile di ricevere il consenso materno. Anche l'atteggiamento di coprirsi il volto con le mani, come a voler nascondere la vergogna, è un sintomo di disagio e senso di colpa rivelatore del suo bisogno di approvazione materna. Atteggiamento avvalorato da una notazione del narratore: «uno dei tratti del carattere di Ernesto era il bisogno di essere approvato ed amato» (*E*, 558). E infine, l'interrogativa sul padre («"Mio padre" chiese timidamente Ernesto "era proprio *tanto* cattivo?"» *E*, 613) svela come il ragazzo non sia riuscito ancora ad accettare il vuoto paterno, cercando inutilmente nelle parole materne uno spiraglio per farsi di lui un'idea migliore. E il nodo irrisolto della sua esistenza consiste proprio in questo desiderio di recuperare una figura paterna – la cui nostalgia alla fine di questo percorso sembra ancora assillare Ernesto – e di liberarsi dall'incombenza materna.

Nella seconda parte dell'epilogo, il concerto e l'incontro con Ilio segnano un altro momento importante nella formazione di Ernesto, in cui egli insegue più consapevolmente i propri desideri intellettuali. Andare al concerto rappresenta per Ernesto un modo per perseguire la sua passione per la musica e per il violino, strumento da lui studiato anche se con esiti non sempre positivi e dunque «odiato-amato», ma che non gli aveva impedito di sognare a occhi aperti («qualche volta sognava perfino di diventare concertista» *E*, 559). Iniziativa ancor più significativa perché non condivisa e approvata dalla madre, nonché dallo zio («Sua madre, quando se lo vide arrivare a casa col violino sotto il braccio, alzò le spalle, ed espresse la sua disapprovazione [...] Lo zio poi odiava in linea generale i violini e, in modo particolare, quello del nipote» *E*, 559). Come dice Paino, «l'infrazione rappresentata dal concerto è dunque un'infrazione antimaterna concepita sotto il segno di Eros e

della leggerezza».⁷⁴ Ma anche in questo caso da un lato Ernesto appare determinato a fare qualcosa che lo realizzi, dall'altro la possibilità di inseguire il suo obiettivo è indissolubilmente legata al consenso della madre, dalla quale ha appena ottenuto l'assoluzione e i soldi. Quindi anche l'andata al concerto assume una valenza ambigua tra spinta alla libertà individuale e salvaguardia di un legame non ancora sciolto dal meccanismo della dipendenza materiale e psicologica.

Dopo il concerto ancora più significativa nella formazione di Ernesto è la conoscenza e la frequentazione di Ilio, rapporto che si può scandire in due fasi evolutive. Dapprima (come già accennato) Ilio è idealizzato da Ernesto come modello nel quale identificarsi, poi diventa l'amico con cui condividere delle esperienze e col quale realizzare un rapporto alla pari («Il fanciullo dio [...] si era umanizzato [...] e piacque ancora di più ad Ernesto», *E*, 622). Dunque, come fa notare Jattoni, il percorso di formazione di Ernesto non si limita all'iniziazione sessuale ma continua con l'incontro di Ilio, rapporto in cui Ernesto cerca una più completa realizzazione di sé. Si passa così da relazioni momentanee, puramente fisiche con persone adulte (l'uomo e la prostituta) ad un rapporto paritario insieme al giovane violinista molto più complesso, «dove il desiderio dell'altro è anche identificazione e, allo stesso tempo, riconoscimento di sé».⁷⁵ Detto altrimenti dal corpo alla mente, da un coinvolgimento esclusivamente fisico ad un pieno coinvolgimento intellettuale, tappe ugualmente indispensabili nel processo formativo di Ernesto. E in tale ottica si può intravedere un'equivalenza funzionale tra l'uomo ed Ilio, tramite indispensabili per la crescita del personaggio.

⁷⁴ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 308.

⁷⁵ JATTONI, *Gli umani amori. La tematica omoerotica nell'opera di Umberto Saba*, cit., p. 37.

Durante il concerto però convivono in Ernesto ancora sensazioni contraddittorie. L'ammirazione per Ilio e la voglia di conoscerlo, che rappresentano il desiderio di stabilire un legame diverso dai precedenti, si mescola ai sensi di colpa per i propri trascorsi sessuali che lo rendono insicuro e svelano ancora una volta l'influenza materna:

“Mai più” si rimproverava Ernesto “quel fanciullo si sarebbe trovato nella necessità di confessare a sua madre quello che ho dovuto confessarle io, oggi. Basta guardarlo per capire che mai si è abbandonato a fare quelle cose, né con donne, né con uomini. [...] Egli non mi considererebbe degno” pensò “nemmeno di rivolgermi la parola. [...] A questa svalutazione di sé medesimo [...] si aggiungeva il desiderio di conoscerlo, di farsi, com'egli l'ammirava, ammirare da lui. (E, 619)

La conoscenza di Ilio costituisce comunque il proseguimento, lo sviluppo di diversi tentativi già attuati da Ernesto di evasione dall'orbita materna in cerca di una definizione di sé attraverso il recupero di un'immagine paterna positiva.⁷⁶ Basti pensare alla perseveranza di Ernesto nel perseguire i suoi obiettivi come il licenziamento, da lui tanto voluto perché in fondo poco portato per l'attività commerciale, lo studio protratto per il violino e la passione per la musica, la lettura di *Mille e una notte*. Anche Ilio rientra in questa serie di simboli antimaterni, che allontanano Ernesto dalla sua influenza, avvicinandolo in queste spinte

⁷⁶ La contrapposizione tra un'immagine materna all'insegna della gravità e una paterna all'insegna della levità è resa molto esplicitamente nel sonetto 3 di *Autobiografia*: «Egli era gaio e leggero; mia madre / tutti sentiva della vita i pesi» (TPs, 257).

centrifughe alla figura del padre latitante dalla famiglia.⁷⁷ Non a caso Ernesto è attratto proprio da quelle caratteristiche che a lui mancano e che lo renderebbero del tutto autonomo e compiuto: «"Com'era bello! Sicuro di sé poi, superbo addirittura ... anche troppo. Da dove poteva venire, come poteva chiamarsi quello strano, quel meraviglioso fanciullo?...» (E, 621). Alla domanda del protagonista è il lungimirante narratore fornire la risposta, richiamando la favola di *Mille e una notte* che tanto aveva affascinato Ernesto in cui il fanciullo protagonista ritrova dopo tanto tempo e casualmente il padre mai conosciuto:

Non s'accorse che l'aveva già conosciuto, ed invidiato forte, quattro anni prima, disteso sul letto di ottone, in un'altra più felice, meno movimentata estate ... Quello strano, quel meraviglioso fanciullo era – comunque si chiamasse allora e a Trieste – il figlio del pasticciere di Bagdad (o di Bassora), quello che aggradiva, sì, l'offerta di uno, anche due, sorbetti; ma rifiutando le carezze dell'offerente, gli intimava, allontanandolo col gesto: "Restate tranquillo al vostro posto. Accontentatevi di guardarmi e di servirmi". (E, 621)

Ma attenzione, non viene richiamato l'epilogo felice della favola, ma il punto in cui il fanciullo ostenta freddezza verso colui che non sa essere suo padre. Il narratore prospetta allora una possibile soluzione di crescita per Ernesto nel raggiungimento di una condizione di distanziamento dalle sue sofferenze e dai suoi squilibri familiari, nel superamento insomma del desiderio

⁷⁷ Sull'idea libertaria (e libertina) che Ernesto ha del padre sono illuminanti alcuni versi tratti ancora dal sonetto 3: «Andò sempre pel mondo pellegrino; / più d'una donna l'ha amato e pasciuto» (TPs, 257).

impossibile di fuggire dalla madre e di compensare l'assenza del padre, identificandosi in lui.⁷⁸

Pertanto, se Ernesto non può recuperare un rapporto sano ed equilibrato con le figure genitoriali può però imparare a guardare con distacco la propria esistenza, (secondo l'atteggiamento del fanciullo/Ilio), costruire rapporti più consapevoli. La sua amicizia con Ilio, di cui si parla nelle ultime pagine e che resta appena accennata, potrebbe rappresentare una tappa più matura, questa volta di maggiore consapevolezza, in cui Ernesto, solo vivendo e provando dei sentimenti, può crescere e continuare il suo percorso di formazione. Tra l'altro, a parte i sentimenti di amore-ammirazione per Ilio si accenna anche all'attrazione per una ragazza che potrebbe alludere a nuovi sviluppi sentimentali. L'importanza dell'incontro con Ilio per il futuro di Ernesto è ribadito nel finale ancora una volta dallo sguardo acuto del narratore: «Due ragazzi che, sulle scale del loro maestro di violino, s'intrattengono a parlare dei loro studi, e si stringono, congedandosi, la mano, sarebbe parso, a chiunque l'avesse osservato, un fatto banale della vita d'ogni ora. Invece – per la particolare costellazione sotto cui nacque, e per le sue conseguenze remote – era (ogni altra considerazione a parte) un avvenimento raro, quale può prodursi, sì e no, una volta sola in un secolo e in un solo paese» (*E*, 626).

In tal senso come ha detto Laura Mancinelli, «La “Bildung” di Ernesto consiste nell'aver aperto gli occhi sulla realtà esterna, sulle persone, sugli altri, nell'aver instaurato un rapporto sentimentale con gli altri».⁷⁹ Dunque, il romanzo si conclude

⁷⁸ Sempre nello stesso sonetto si può cogliere analogamente quest'identificazione tra Saba e il padre: «Aveva in volto il mio sguardo azzurrino, /un sorriso, in miseria, dolce e astuto» (TPs, 257).

⁷⁹ MANCINELLI, *Ernesto nell'ottica del “Bildungsroman”*, cit., p. 224.

laddove inizia per Ernesto/Saba un percorso di maggiore autocoscienza.

IL SILENZIO E LA SPERDUTA ORIONE.
DIECI POESIE INEDITE DI CLAUDIO CLAUDI

Cristina Ubaldini

La Fondazione Claudì di Roma ha da qualche anno avviato un lavoro di organizzazione ed edizione del Fondo autografi lasciatole in cura dal suo promotore, il Dott. Vittorio Claudì (1920-2006), e che è composto dagli scritti filosofici, critici e letterari del fratello maggiore Claudio (1914-1972). Sotto la direzione del Presidente della Fondazione, il Prof. Massimo Ciambotti, e con l'incessante sostegno della Signora Ursula Magura, sono stati pubblicati una raccolta di scritti filosofici¹ e una piccola antologia di poesie con traduzione tedesca².

Grazie alla Convenzione stipulata dalla Fondazione Claudì con l'Università di Roma "Tor Vergata", sono stata coinvolta in un mirabile ed emozionante lavoro di scoperta e restituzione del Fondo, che si sta concretizzando in un archivio e in una prima edizione critica delle poesie, della quale vorrei offrire ai lettori di «Sinestesie» una piccola anticipazione. Ho scelto dieci fra i componimenti di un quaderno autografo datato 18-9-1941 - che contiene prose critiche, filosofiche e letterarie e

¹ C. CLAUDI, *L'anatra mandarina e altri scritti*, Franco Angeli, Milano 2007.

² *Il canto della terra*, a c. di S. SEVERI e C. UBALDINI, Edilazio, Roma 2011. Le poesie accompagnano il catalogo di opere figurative di F. Cataldi, A. Esposito, D. Hees, W. Kratner, ispirate ai temi più cari alla poesia del Claudì.

circa duecento poesie³ - e ne presento la trascrizione con apparato critico, seguita da alcuni paragrafi di commento.

Criteri di trascrizione

Alcuni componimenti hanno una sola redazione; altri ne hanno due, tre, quattro: considero sempre l'ultima versione come preferita e indico in apparato, in ordine: le varianti dell'ultima versione senza indicazioni, le varianti delle redazioni precedenti, dalla prima alla penultima, precedute dal numero relativo progressivo in corsivo. Elenco le varianti adiafore soluzione di continuità.

Nel testo:

- *** grafemi illeggibili a causa della grafia poco chiara; ma non indico la presenza delle parole cancellate totalmente, in modo da essere, per volontà dell'autore, del tutto illeggibili
-]testo[nei casi in cui il testo cassato corrisponda ad una intera strofa o a una porzione molto ampia, ma significativa per la parte di componimento superstite

³ Lo stato di conservazione del quaderno è precario: la copertina è divelta, la rilegatura è molto fragile. Nella seconda di copertina, nell'angolo in alto a sinistra, è incollato un francobollo con scritto «100», tra i due zeri appare l'immaginetta di un libro aperto; il francobollo è timbrato «*** CALZONE / *** A. BOTTA»; in basso a sinistra a lapis « 450». Il frontespizio presenta l'intitolazione a stampa «QUADERNO»; in alto la data manoscritta e sottolineata a china nera «18-9-41»; più in basso a china blu, come un appunto: «La *** n. 23. 10 agosto - 5*** Corriere Roma». E' composto da 113cc: fogli bianchi con taglio rosso; un foglio è stato strappato fra le pagine 73-74 e 123-124 e contiene testi redatti a china, lapis e matita colorata. La stesura è continua e non ci sono inversioni dell'ordine di scrittura come nei quaderni giovanili; alcune pagine sono lasciate bianche. I testi poetici sono tutti chiusi da una sigla, alcuni sono datati e le date vanno dal 12-6-45 al 19-5-48.

- [?] segue, senza spazio, una congettura di lettura
- mantengo le parentesi tonde che l'autore utilizza per sospendere la scelta di parole o interi versi
- correggo i rarissimi evidenti errori ortografici

In apparato:

- [1, 7] numero delle pagine del quaderno che ospitano il testo
- parti inserite infrarigo \parola\
- le parti cassate nelle versioni precedenti con >parola<
- <testo> aggiunto a margine dall'autore come variante, anche talvolta con parti cassate e aggiunte infrarigo; anche qui indico le parti cassate con >parola< e le parti inserite infrarigo \parola\
- segnalo gli a-capo con / , ma segnalo per esteso, *a capo*, quando la variante riguarda solo questo aspetto
- versioni precedenti: es. 1parola 2parola >parola< 3parola >parola< \parola\; nel caso di interi versi, indico gli a-capo con /
- annoto per esteso tutti gli interventi che non rientrano nei casi indicati: es. *variato l'ordine sintattico, corretto parola per parola, in incipit, in clausola...*

- 1.
- 1 *Inno*
- 2 Traverso la fervorosa[?] eri, tenue
- 3 Come una meteora di luce
- 4 Lanciata dai millenni
- 5 Nel nulla buio del mondo.
- 6 Ahime! la vita non esige
- 7 Che dannazione e amore.
- 8 La vita che ritorna
- 9 In perpetua danza

10 Sull'esatto cerchio della sua inesaurita parvenza.

11 Uomini che domani

12 Busserete con mano leggera

13 Alla porta arcana del mondo,

14 E chiederete ancora

15 Come la prima volta

16 L'intatto calice della felicità:

17 Ai vostri piedi sta

18 la delusione e la croce.

29 E il moto eterno porta

20 All'estremo silenzio

21 Il vostro clamore giocondo.

22 La terra dorme, taciturna

23 Assente ripensatrice di eventi.

24 Nella sua fredda materia

25 Si schiudono e si disperdono

26 I giochi ardenti della nostra inquieta esistenza.

27 Sopra di noi la divinità resiste,

28 Amara divinità, e compone

29 L'inestricabile senso

30 Degli umani destini.

31 Ma dove, (udire) dove il richiamo piangente

32 Dell'astro che cade,

33 Dove la mite fronte china

34 Al profumo mortale,

35 così ***l sole

36 splendida divinità che uccide!

37 Cadono le creature, risorge

38 Più chiara la giovinezza.

39 E come il vento udiranno

40 Di contrada in contrada
41 Fuggendo quiete,
42 Finché non torni amore.

[54-55] Una redazione. La poesia è firmata in calce e datata Roma 12-6-45

3 di luce] *cancellato e ripristinato*

5 mondo] cosmo

10 <sul cerchio esatto dell'inesaurita parvenza.>

17 sta] \sta\ giace il *** amaro

18 la] sta della

26 ardenti] \ardenti\ ardenti che compongono fanno *successivo verso eliminato*: La tenera fragile esile trama dell'esistenza.

31 dove] *cancellato e ripristinato*

35 *in incipit*: (Dell'amore), così il sole] \così il sole\ o ***

39 come] dentro

37-42 *strofa annotata in calce a lapis e non a china, come il resto del testo; non è possibile stabilire la preferenza dell'autore*:

Ma dove udire, dove

Il richiamo dell'astro che uccide,

Dove la mite fronte

China al profumo mortale,

O il sole

splendida divinità che uccide.

2.

1 Antiche pietre, la chiesa,

2 il romitorio accoglie

3 sterpi e silenzio.

4 Qui stanno i frati genuflessi,

5 in occulta ombra dell'aldilà.

6 La tua anima antica

7 chiede il tuo corpo.

8 Memoria che non ricordi,
 9 e passarono le orazioni,
 10 cenere sul tuo capo,
 11 finché non fosti.
 12 Ora la terra ha il suo orizzonte,
 13 limite della tua esistenza.
 14 Il cielo è un mito, sterile, chiaro
 15 come l'incenso che non più odora.
 16 Ora s'acquieta il senso
 17 sulla fredda petraia
 18 senza speranza.

[60] Due redazioni. La seconda è datata 8-7-45.

2 *in clausola*: Isterpi e silenzio

4 *in clausola*: Iin occulta

6 *in clausola*: Ichiede >ancora<

7 *in clausola*: IMemoria che non ricordi,
 8 ricordi] ricordi!

9 *in clausola*: >casta< cenere / sul tuo capo, finché non fosti. /

13 I >limite freddo della tua esistenza<

15 l'incenso] *I segue il verso*: >il grigio \bruno\< che non più odora]
 I che non >odo<

17 fredda petraia] grigia materia Igrigia materia, senza
 speranza.

3.

1 Alla tua rima antica forma scendo
 2 come il viandante cherubino
 3 dalle eccelse potestà del cielo.
 4 Alla tua ombra intendo
 5 il canto secreto dell'acque,
 6 l'articolazione senza fine immota
 7 degli astri rispecchiati

8 e il sacro profumo delle vette.
9 Poi guardo la sera sì \ri\chiiede
10 nel sorriso aurorale,
11 intendo l'antico lamento
12 e rinnovata gioia del mondo.

[62, 64] Due redazioni

1 *I* Alla tua rima, / antica forma, scendo /

2 *in incipit*: scendo

4 ombra] *I* >*a capo*< intendo il canto se /

5 segreto] *I* >*a capo*<

8 sacro] *I a capo* delle] *I* >degli<

9 la sera] *I* la sera,/ ri-] \ri-\

10 nel] *I* e il *successivo verso eliminato*: procede dall'alba, intendo

11 *successivo verso eliminato*: che si fa quiete *I* che si fa quiete

4.

1 L'anima mia è un groviglio
2 di sterili pensieri.
3 E la pressante immagine
4 procede senza fiato
5 da cupi fondi,
6 ove giace un riso gracile
7 di demone attristato.

[62] Una redazione

1 mia] \mia\

2 sterili] ster

3 pressante] lucente \pressante\

5 *in clausola*: dove /sta il ghigno fred

6 giace] sta fermo un riso gracile] /il riso/

5.

1 Arcangelo scaduto
2 dal tuo lume di gloria
3 cerchi fra le sterpaglie
4 odori e putrescenze
5 ed altre cose ancora.
6 E intanto sopra a te
7 si muovono le stelle,
8 e le ragazze stanno
9 incaricando[?] il nume
10 per i frutti e le frattaglie.
11 Ohime, ohime, ohime!

[62] Una redazione datata 12-1-45.

3 *seguito dai versi*: le i moti de / gli ster***
4 odori] gli odori
10 i frutti] l'erba

6.

1 *Classica*
2 Sono cadute le clessidre
3 franta è la polvere del tempo.
4 Un vento senza fine ha spazzato la celeste
5 Orione, spento l'ultimo lume.
6 La strega urla sul monte, cade
7 l'ultima pioggia.
8 Tre volte ho sputato sul tempio,
9 Orazio
10 ghignava sereno al mio fianco.
11 Tre volte ritualmente ho invocato
12 gli Dei, Orazio rideva sereno al mio fianco.
13 Né valsero i suoi carmi

14 a estinguere il vento
15 a far tacere la fattucchiera sui monti.

[86, 88] Tre redazioni, la seconda interamente cassata. La quarta è datata 9-47.

1 I>Memoria< Classica 2Memoria

4 senza fine] 2senza fine >senza fine< in clausola: 2>Orione<

5 spento l'ultimo lume] Ispenta s'è l'ultima facella. 2Orione, spenta s'è l'ultima facella.

8 sul tempio] I sui giardini del in clausola: 2Orazio / sogghignava l mio fianco.

9 in incipit: gridando al cielo,

10 ghignava] Isogghignava

11 in incipit: IE poi invocato] Igridato chiamato intero

verso: 2Tre volte ho invocato gli Dei, Orazio /

12 rideva] Irideva sghignazzava 2sghignazzava al mio fianco. /

13 suoi] \suoi\

15 I<(Né poterono i \suoi\ carmi / estinguere il vento / far tacere la fattucchiera sui monti.)> 2Né poterono i miei carmi / estinguere il vento / far tacere la fattucchiera sui monti.

7.

1 Non posso morire.

2 Io sono il silenzio che mi consuma,

3 la morte l'eterno io sono il silenzio.

4 Romba come la campana del tempo

5 il silenzio,

6 Una nera fiaccola è questo silenzio

7 come nelle Immagini

8 la fiaccola del Cuore.

9 Né chiese od altro o piangente Cristo ho pregato

10 né il Signore ha toccato la mia carne.

11 Fuori dalle chiese i templi pagani ho adorato,

12 ho adorato gli Dei,

13 a loro chiesta pace e salute.
14 Gli Dei sorrisero muti.
15 E il cielo folgorò glorioso
16 la sua gloria solare,
17 il dolore spezzava le mie carni.
18 Gli Dei lampeggiavano muti.
19 Il destino incrudelì sui miei anni
20 il destino inflessibile e grigio

[92] Una redazione

1 posso morire] posso più morire *successivo verso eliminato:* Era
passato

5 *in incipit:* Esplode e non *in clausola:* che mi sorregge

6 questo] \questo\ *in clausola:* ardente nel mio cuore

7 *in incipit:* nel mio cuore,

8 del Cuore] nel mio cuore

13 pace] la pace

8.

1 Mi sono stancato di vivere.
2 Mi sono stancato di invocare,
3 mi sono stancato di chinarmi
4 come il condannato sotto la scure.
5 Mi sono stancato di vivere in una gabbia
6 mi sono stancato di guardare
7 dal breve pertugio del mio dolore.
8 Mi sono stancato di chiamare l'amore
9 irraggiungibile e fisso
10 come la stella Orione
11 nel suo cielo multiplo e immacolato.
12 Mi sono stancato di desiderare,
13 di volere, di affaticarmi.
14 Di camminare per strade senza fine

15 né uscite,
16 di vivere con i miei fantasmi,
17 di vivere dei miei fantasmi,
18 tenendo a braccetto l'immagine dell'amata
19 più lontana della sperduta Orione.
20 Mi sono stancato di essere.
21 Ma io sono immortale.
22 Il silenzio che mi consuma
23 è l'impervia solitudine
24 che io sono e soffro: non posso morire.

[93] Una redazione datata 9-47.

1 Mi sono stancato] Ed ora sono stanco
3 chinarmi] chinare il capo
4 scure] man
5 una] una *successivo verso eliminato: che sia \fosse\ pur d'oro,*
6 *in clausola:* la vita
7 del mio dolore] della mia inettitudine
8 chiamare] invo
15 né] o senza
17 dei miei] di
20 essere] esistere
21 sono immortale] sono il silenzio immortale

9.
1 Il mio canto è una parola
2 sommessata, senza voce.
3 Nasce talvolta, quasi per gioco
4 sulla pagina bianca
5 quando la sera è triste
6 e silenziosa è la stanza.
7 Non posso più gridare,
8 né piangere né lamentarmi,

9 sono come la sedia
10 un tavolo, il soprammobile grigio
11 sull'armonia solenne.
12 Non posso più pensare
13 la vita.
14 Come una bella sera
15 svanì,
16 fra un rigoglio di stelle
17 e i canti freddi dei grilli.
18 Ora per gioco
19 e per passare il tempo
20 induco verso a verso
21 distillo i sensi,
22 non sento battere il tempo.
23 Così morirò, cercando
24 nell'affettuosa rima
25 un passaggio cordiale.

[166] Una redazione

6 è la] ***

successivo verso eliminato: e fuori è quieto

\è quieto\ il mondo.

8 piangere] piangere,

13 *in clausola:* Come un

15 *in clausola:* fra un rigoglio di stelle

21 distillo i sensi] distillo i miei sensi

successivo verso eliminato:

in poche righe.

24 *in incipit:* errando

10.

I Ritorno

2 Mio verde mondo, silenzio,

3 paese nascosto fra i monti:

4 dove il cuculo a sera canta la ninna nanna

5 e le fanciulle piangono d'amore.
6 Tornare a te in un giorno
7 assolato, sereno, il canto udire
8 alto delle cicale, e il divampare
9 della c bella luce, immortale.

[206, 207, 209] Quattro redazioni.

2 verde] \verde\ 1verde >tenero< 3>verde< verde mondo]

1<verde mio mondo

5 e]2per 3>per< e fanciulle] 1<fanciulle> adolescenti
3>che<2questo *e il successivo verso sono compresi fra due grandi parentesi tonde*

6 Tornare a te] Tornare a te vorrei 1vorrei 2>vorrei< 3vorrei

7 assolato, sereno,] assolato, sereno, 2<il> cantando / >udire<
vorrei venire all'imo della folle cicala, e divampare / 3e il canto /
udire folle delle >delle folli<

il canto udire] 1(antico) / udire della \eterna\ folle cicala,
<addormentarmi> divampare

8 alto] folle <folle>

9 bella] nitida 1 >tenuè luce bianca< nitida luce 2nitida 3nitida

*Notizie biografiche*⁴

La famiglia Claudì, originaria di Serrapetrona (Mc), si trasferisce definitivamente a Roma nel 1940. Il padre farmacista si dilettava a comporre sonetti in dialetto per il locale giornale «La Voce Settempedana dell'Appennino Camerte», la madre era

⁴ Traggio tutte le notizie dai documenti del Fondo e dagli abbozzi di biografia lasciati da Vittorio Claudì.

pittrice⁵. Claudio è ammesso alla Scuola Normale di Pisa nel 1933, e ne verrà espulso dopo pochi mesi per una goliardata contro il regime fascista⁶; frequenterà poi l'università di Firenze dove redige una tesi sulla presenza del divino nella poesia di Giovanni Pascoli sotto la guida di A. Momigliano (di cui restano bozze autografe e dattiloscritte). In quegli anni partecipa alle attività di un gruppo di intellettuali guidati da A. Capitini⁷; ha una relazione sentimentale con Imelde (Jim) Della Valle, allieva dell'orientalista Giuseppe Tucci e studiosa a sua volta delle culture orientali, nonché poetessa, che lo inizierà e guiderà nello studio delle filosofie orientali. Di carattere estremamente complesso e molto solitario, Claudio conduce una vita costellata di amarezze, delusioni e sofferenze fisiche. Dopo l'Università si mantiene, finché la salute glielo consente, facendo il professore di Liceo vicino Firenze, a Sassari e Macerata; nel 1939 nella città marchigiana viene accusato da tre vescovi di insegnare principi in contrasto con la confessione cattolica; di lì a poco contrae la TBC che non riuscirà mai a curare e che, ricomparsa nel 1957, lo costringerà a continui ricoveri in cliniche e sanatori. Negli anni Quaranta e Cinquanta a Roma frequenta i maggiori intellettuali ed artisti dell'epoca, impegnandosi come critico d'arte e di letteratura; fra i più assidui frequentatori del salotto di casa Claudii, animato dalla madre Anna, si annoverano Sante Monachesi e Sebastiano Carta che lo cita in una poesia dedicata a Corrado Cagli «A quei tempi andavamo con Claudio e Piero / A scoprire un'infanzia oltre i cieli e il vento. / Era la nostra

⁵ L. DE LIBERO, *Anna Claudii*, con scritti di M. Biancale, A. de Falgairolle, R. Domergue, G. Petroni, E. Piceni, M. Sauvage, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1976.

⁶ Cfr. P. SIMOCELLI, *La Normale di Pisa. Tensione e consenso (1928-1949)*, Franco Angeli, Milano 1998, cap. 6

⁷ Capitini lo ricorda nel suo *Antifascismo tra i giovani*, Célèbes, Trapani 1966, p. 60.

inconfondibile voce»⁸. Agli anni Quaranta risale la sua unica opera stampata in vita, una *plaquette* di riflessioni filosofiche intitolate *Lettere tibetane*⁹, che hanno tiratura limitata e diffusione privatissima. Nel 1954 riceve un rifiuto da Renato Solmi dell'Einaudi per una raccolta del medesimo tenore, il che lo induce a rinunciare per sempre all'impresa di pubblicare. Postuma è invece l'antologia di poesie (composte fra il 1950 e il 1968) che Giacinto Spagnoletti, con spirito di profonda amicizia, ha curato nel 1973 per la Rebellato di Padova. Nel 1972, all'indomani della morte, è uscita la *plaquette Omaggio a Claudio Claudì poeta* che raccoglie pensieri e ricordi degli amici Werther Angelini, Rosario Assunto, Guglielmo Cascino, Nicola Ciarletta, Libero de Libero, A. G. Ferrara, Jean-Claude Ibert, Leo Magnino, Paolo Marletta, Ercole Patti, Guglielmo Petroni, Marino Piazzolla, Leonardo Sinisgalli, Giuseppe Tucci.

Ritmi e stile

In questi componimenti Claudì crea un tessuto ritmico piuttosto fluido e una sintassi ammorbidita rispetto alle prime prove giovanili degli anni Trenta, di cui questo sonetto dà una prova interessante:

Campana

S'odono squille nella tacita sera
Passar nell'aria umida festose
Portando un senso d'aerea primavera,
Di campanule aeree, aulenti rose.
Tutto è silente nella calma austera
De la campagna addormentata, e ascose
Da la tenebra molle l'ilice nera

⁸ Cfr. E. CARTA, *Cuore di scimmia*, Edizioni Il foglio, Piombino 2009.

⁹ Casa Editrice Trimarchi, Roma s.a. [1944].

Porta le rame sue forti frondose.
Da la campagna si propaga un fremito
A l'aria intorno umida di notte,
La selva laggiù sembra un anelito
Spirare al cielo da le piante assortite
E la terra squallida par ch'un palpito
Scorra fra l'ossa sue fredde di morte.
(Pisa - 12 Dicembre 1932)¹⁰

Sciolti i debiti con la tradizione lirica italiana, da Petrarca a Tasso, a Leopardi - i termini arcaizzanti sono dismessi quasi del tutto, le rime sono divenute rarissime e le consonanze, assonanze, paronomasie sono fortemente stemperate - ne scaturisce un andamento quasi discorsivo che raramente si ingorga in serie di ripetizioni, come in una litania. Claudì utilizza qui il verso libero o la canzone in forma ampiamente irregolare; anche il metro è vario e si possono incontrare bisillabi, versi alessandrini, settenari, endecasillabi ipermetri, con una certa ricorrenza del novenario e del settenario.

Gli dei, l'Oriente e l'Übermensch

Nella poesia del Claudì è stata, a ragion veduta, riconosciuta una evidente matrice leopardiana («Quando penso all'opera immensa di un Leopardi...», scrive nell'Anatra mandarina, cit., p. 65), ma questo debito va inserito in un contesto culturale molto ampio. Tre sono le matrici “filosofiche” che Claudì conduce a reazione col suo carattere profondamente melanconico: l'esoterismo e la filosofia superomistica; il politeismo, al quale viene accostato, con una certa laboriosità, un Cristianesimo quasi eretizzante, mutuato dagli insegnamenti di Aldo Capitini; il Buddha Dharma, conosciuto sulle fonti originali,

¹⁰ Dal Quaderno RM13, c13v.

e alle frequentazioni coi suoi maggiori studiosi italiani. Vi compare anche l'ombra della filosofa heideggeriana, che Claudì potrebbe aver conosciuto con grande anticipo sulle traduzioni italiane, grazie ai contatti con Claudio Baglietto, il quale si recò a Friburgo nel 1932 e mai più tornò indietro, mantenendo a lungo contatti coi vecchi compagni di studi.

Ne scaturisce un pensiero complesso, non privo di contraddittorietà, nel quale si gioca una dialettica tragica fra il sublime e l'infimo grottesco, tra un carattere *altus* in costante ricerca della distanza, e uno beffardo eternamente "tentato" dalle forze disgreganti: la strenua tensione della volontà egotica e dominante, che traduce in una formula estremizzante gli insegnamenti del Buddha Dharma per cui il controllo delle emozioni una via verso la liberazione, mescolata con una forma di politeismo ermetizzante, si scontrano con il senso negativo del nulla, la prostrazione di fronte al sentimento di impotenza, la presa di coscienza dell'insignificanza della vita.

Così, le certezze "acciaescenti" (è Caproni!!!!) degli scritti filosofici:

Il sole nel suo splendore, questa
assoluta volontà di bene, è l'esempio
dato a noi umani di ciò che l'uomo
deve essere. Intelligenza volontà
amore nella loro forma attiva creante.
Instancabilità creativa invincibile.
Canto e fiotto dell'Eros sulle esistenze
che illumina e sorregge. Beatitudine e
sostanza. Egli realizza il divino nel
mondo che abbraccia.¹¹

¹¹ C. CLAUDI, *L'anatra mandarina*, cit., pp. 89-90.

nella poesia incontrano la drammatica prova del fuoco della vita. Una drammatica prova del fuoco che avevo postulato successiva all'emergenza della malattia, avendo allora a disposizione solo le poesie edite (e risalenti agli ultimi anni di vita)¹². Ma la verifica sui testi dei primissimi quaderni mi induce ad affermare una contraddittorietà molto più profonda, che riguarda un sentimento dell'esistenza da sempre consapevole della finitudine della condizione umana e da sempre pervaso di note di dolore nero. Come si può leggere in questa prova degli anni Trenta:

Nell'universo un punto:
«Io» dico, «Signore».
La mia vita deflagra e nulla
vuoto nulla e buio
remote costellazioni.
«Io» dico, «Signore».
Nel cuore dell'universo
vivo ed «Io» dico «Signore»
Signore, Iddio sconosciuto.
Di là, più in là, oltre la luce
e la tenebra, volto infinito,
«Io» dico «Signore»
né altro suono s'ode
né altra voce ha il cuore.

La malattia ne sarà l'esplosione anche fisiologica, quindi terribilmente una conferma, e non una inserzione di novità. L'animo del Claudii risiede nel tormento, fa dello struggimento la propria dimensione. E' un uomo melanconico preparato al dolore, quasi sedotto da esso, che, quando il dolore fisico arriva, non ha però, come non potrebbe averne nessuno, le armi per difendersi.

¹² Cfr. C. UBALDINI, *La poesia di Claudio Claudii*, in «Sincronie», 23, 2008, pp. 195-210.

La filosofia “solare” della dominazione del singolo sulle forze del mondo non funziona.

Il silenzio e la sperduta Orione

Claudi realizza una lirica intesa come meditazione sulla condizione dell'esistenza nel cosmo ed è sorretta dal tentativo, forse non del tutto fallito, di costruzione di una propria filosofia dell'Essere e della finitudine umana. Nasce con i primissimi tentativi di dialogo con il Dio cristiano e scopre una dimensione spirituale di altro stampo, nella quale è il Divino, inteso come forma erotica ed eroica, a dar vita al mondo; e ad esso l'individuo ha il dovere morale (vitale e creativo) di mirare. Nasce sui quaderni di appunti dell'università, fra una riflessione su Leopardi e uno schema di storia del pensiero greco; inonda per almeno quattro decenni quaderni, blocchi, fogli volanti in costante e frenetica rielaborazione, in costante e minuzioso ripensamento. Una, due, tre, quattro versioni di uno stesso testo, riscritto variando un verso, qualche a capo; il ripensamento mille volte reiterato di un termine, la ricerca della sfumatura più adeguata; il rifiuto della maggior parte di un testo più volte riscritto che lascia superstiti solo due o tre versi delle decine iniziali. Tutto ciò testimonia consapevolezza e complessità, articolazione laboriosa in parole di un pensiero che non può essere soddisfacente nel suo primo scaturire; dominanza della ragione, forse, sull'epifania, eppur sempre dignità poetica.

Nei componimenti che qui offro alla lettura per la prima volta, uno dei temi dominanti è il silenzio che ha una triplice valenza: quella delle manifestazioni del sacro sulla terra; quella trascendentale di divinità sperdute nelle lontananze siderali; e quella della poesia, intesa sia come linguaggio, sia come forma di meditazione sull'esistenza. E' il silenzio del borgo natio che, pascolianamente, appare come rifugio; il silenzio della morte

eterna ed universale; il silenzio nel quale compaiono i versi e di cui i versi sono materiati.

Il secondo tema che qui appare fortemente significativo è il dialogo impossibile con la donna perduta e lontana. Una figura che in questi versi assume caratteristiche di estrema irraggiungibilità ed elevatezza: «Mi sono stancato di chiamare l'amore / irraggiungibile e fisso / come la stella Orione / nel suo cielo multiplo e immacolato. [...] tenendo a braccetto l'immagine dell'amata / più lontana della sperduta Orione.» (Mi sono stancato di vivere..., 8-11 e 18-19). La “celeste Orione” di *Classica* viene quasi annullata, nelle profondità, dal vento che ha cancellato il tempo e spento ogni lume in cielo. La donna lontana è nella vita del Claudi Imelde (Jim) Della Valle, amica, compagna, musa degli anni di studio tra Pisa e Firenze, che nel 1943 lascerà per sempre l'Italia per andare a studiare negli Stati Uniti¹³. Testimonianza di questa profondissima relazione sono le 145 fra lettere e cartoline che Jim indirizza a Claudio negli anni fra il 1935 e il 1956¹⁴.

Con questo minimo saggio d'edizione ho inteso iniziare a render giustizia alla memoria storica e poetica di questo intellettuale eterodosso e un po' scomodo; e alla memoria del suo

¹³ Dove ha sposato il Prof. William W. Langebartel; è morta nel 2008 (cfr. http://www.chopin.org/polonaise_docs/PolonaiseFall2009.pdf, p. 7). Cfr. I. DELLA VALLE [LANGEBARTEL], *Riflessi*, Prefazione di C. LEVI, Tipografia delle Terme, Roma 1949; per un profilo di questa coraggiosa intellettuale antifascista, cfr. C. LEVI, «Poesie» di Imelde Della Valle, in Id., *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a c. di G. DE DONATO e R. GALVAGNO, Fondazione Carlo Levi, Donzelli, Roma 2001, pp. 271-273.

¹⁴ Rimaste nascoste fino ad oggi e riscoperte fra le carte della casa di Serrapetrona: erano ripiegate in quadratini piccolissimi e conservate, insieme ad alcune bozze di risposta, in varie scatoline di cartone.

devoto fratello, coraggioso iniziatore del lavoro di riordino ed edizione del Fondo Claudì.

DARWINISMO, MEDIOEVO E RINASCIMENTO
IN UNA POLEMICA SULLA «RIVISTA DI FILOSOFIA SCIENTIFICA»

Sebastiano Valerio

La «Rivista di filosofia scientifica» rappresentò, nel decennio in cui uscì con regolarità (1881-1891)¹, un punto di riferimento importante per quei numerosi intellettuali di ogni parte d'Italia che tentarono di applicare i metodi della scienza positiva alle scienze storiche e umane e alla letteratura, nello spirito che il direttore, Enrico Morselli, aveva indicato sin dal suo primo editoriale. Morselli aveva infatti scritto di una rivista che, senza voler creare una scuola e senza pretendere di fondare un sistema di pensiero, intendeva porsi il compito di offrire uno spazio per esprimersi ad una filosofia, legata ai fatti oggettivi, che si facesse interprete dei fatti stessi, in quanto essi «sono la materia prima della scienza, ma non sono la scienza, come delle pietre egregiamente lavorate e scolpite, ma divise, non costituiscono un edificio»². La “filosofia scientifica” doveva essere intesa come quella filosofia che usava il materiale della scienza e rispondeva a dei “perché”, secondo un metodo che Morselli basava sulla lezione del positivismo in generale e di Spencer in particolare, benché questo non gli impedì,

¹ Cfr. L. ROSSI, *Dalla filosofia alle scienze dell'uomo. Riviste scientifiche e origine delle scienze sociali in Italia (1871-1891)*, Franco Angeli, Milano 1998; M.T. MONTI, *Filosofia e scienza nella “Rivista di filosofia scientifica” (1881-1891)*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», XXXVIII (1983), pp. 409-440;

² E. MORSELLI, *Introduzione*, «Rivista di Filosofia scientifica», I (1881), pp. I-VII: I.

nel corso degli anni, di assumere criticamente alcune categorie spenceriane, come ad esempio l'inconoscibile, che pure tanta importanza ebbe nella diffusione del positivismo in Italia³.

A due anni dall'uscita del primo numero, nel 1883, uno dei più assidui e importanti collaboratori della rivista, Gaetano Trezza⁴, pubblicò un articolo di grande rilievo, intitolato *Il Darwinismo e le formazioni storiche*, che ebbe il destino di andare incontro ad un vivace dibattito, che trovò spazio sulla stessa rivista, ma che si sviluppò anche sotto forma di un breve ma significativo scambio epistolare. Ad anni di distanza, Trezza riproponeva una riflessione che in parte aveva affidato al suo volume *La critica moderna*, uscito nel 1874 per i tipi di Le Monnier, e che aveva suscitato un tanto grande quanto contrastato interesse⁵, ponendo in quel volume

³ Cfr. a tale proposito l'articolo *I concetti ultimi della Ragione e della scienza secondo lo Spencer (osservazioni sull'articolo di H. Spencer, «Rivista di filosofia scientifica», III (1883-1884), pp. 377-386, che commentava criticamente l'articolo di Hebert Spencer *Sguardi sul passato e sull'avvenire delle religioni*, che era apparso sullo stesso numero alle pp. 362-373. Morselli rifiutava l'idea di far rientrare nel mondo del positivismo le istanze religiose per il tramite del concetto di inconoscibile, preferendo annettere a questo il valore scientifico di limite oggettivo alle conoscenze umane.*

⁴ Gaetano Trezza (1828-1892) insegnò letteratura latina presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze, chiamato da Pasquale Villari. Legato, oltre che al Villari, all'Ardigò, Trezza collaborò anche al «Politecnico» di Cattaneo. Cfr. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari 1914, vol. I, pp. 398-403; E. GARIN, *Postilla su G. Trezza*, «Rivista critica», XXXII (1977), pp. 455-462; S. GENTILI, *Sistema e metodo negli scritti di Gaetano Trezza*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXIII (1984), pp. 436-456.

⁵ G. TREZZA, *La critica moderna*, Le Monnier, Firenze 1874. Nel 1880 uscì una seconda edizione, leggermente rivista rispetto alla prima, edita da Zanichelli. Madrigani la definisce «l'opera filosoficamente più ambiziosa di Trezza» (C. A. MADRIGNANI, *Scienza, filosofia, storia dell'arte nella*

le basi di «una critica che si fondasse sopra un concetto scientifico»⁶, in verità uno dei numerosi sforzi di definizione teorica di una nuova scienza letteraria che in quegli anni videro la luce⁷.

Trezza, che aveva indossato la tonaca prima di “convertirsi” al positivismo, è una personalità estremamente complessa e forse oggi meno studiata di quanto meriterebbe, anche alla luce della fama che lo accompagnò in vita. Nel citato articolo apparso sulla «Rivista di filosofia scientifica», Trezza partiva dall’assunto che «la scoperta di Carlo Darwin sull’*Origine della specie*, ch’è certo la più grande e la più feconda del secolo decimonono, non ci diè soltanto la legge delle formazioni biologiche, ma ci spiega del pari *le formazioni storiche*»⁸. Il problema che Trezza poneva, e che era comune ad una parte notevole della intellettualità italiana di quegli anni, era quello di superare la “divisione” delle scienze per poter dare anche alle discipline storiche e letterarie una dignità scientifica, più volte auspicata, che sarebbe servita alla nuova generazione di scrittori e critici per scavare in maniera ancora più profonda un solco che li divideva dalla precedente generazione romantica. Affermava infatti Trezza con risolutezza: «né può esservi un metodo per lo studio della natura ed uno per lo studio della storia: la legge delle formazioni cosmiche è la stessa»⁹, nonostante due nozioni

cultura del positivismo, in *Cultura, narrativa e teatro nell’età del positivismo*, a cura di F. Angelini e C.A. Madrignani, Laterza, Roma-Bari, 1975, pp. 3-45: 26).

⁶ Cito dall’edizione del 1880, p. 5.

⁷ Cfr., per un quadro della cultura di quegli anni, R. CESERANI, *Letteratura e cultura di fine secolo e del primo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. 16: *Tra l’Otto e il Novecento: da Pascoli a Pirandello*, Salerno Ed., Roma 2005, pp. 777-831.

⁸ G. TREZZA, *Il Darwinismo e le formazioni storiche*, «Rivista di Filosofia scientifica», II (1883), pp. 129-141: 129.

⁹ *Ibid.*

fondamentali della cultura positivistica (e dunque non in deroga ad essa) potessero giustificare diversità di approcci: il clima e il tempo diverso. La polemica era ovviamente rivolta contro quella cultura ottocentesca che aveva separato natura e storia, in ossequio a ciò che veniva designato come il «vecchio dualismo platonico», ancora presente negli studi moderni, ma Trezza non mancava di polemizzare anche con i “naturalisti” che avevano inteso limitare la teoria darwiniana alle sole scienze della natura, non intuendo appieno il carattere rivoluzionario e la “fecondità” del metodo.

Tale punto di partenza finiva per coincidere in maniera piuttosto puntuale con i dichiarati fini della rivista su cui pubblicava l'articolo e per giustificare, ancora una volta, il sintagma “filosofia scientifica” che campeggiava nel titolo. Per Trezza applicare le regole dell'evoluzionismo agli studi di storia e letteratura significava non solo opporsi alla tendenza neo-platonica delle “scuole metafisiche”, ma anche opporsi a quella tradizione di studi eruditi che, venendo dalla tradizione settecentesca, perdeva di vista ciò che egli definiva «le idee generali», introducendo una forma di moderno alessandrinismo incapace di comprendere nel suo insieme un mondo che invece il darwinismo aveva avuto il merito di rappresentare come sistema solidale. Ed era un problema specifico della tradizione culturale italiana che in quegli anni era proprio fortemente influenzata dalla tradizione hegeliana, che aveva innervato larga parte del romanticismo, e della tradizione erudita, che aveva animato un altro importante filone culturale, di stampo arcadico e, in parte, neoclassico. Il problema stava nel fatto che queste forme avevano, per Trezza, narcotizzato la cultura italiana, portandola di fatto lontano dagli sviluppi più fecondi della cultura europea:

Io mi vergogno, qualche volta, a pensarvi ed a confessarmelo, ma le grandi idee che da trent'anni si propagano per l'Europa, non ci appartengono, pur troppo: riceviamo tutto, riceviamo sempre, e

non produciamo nulla di veramente originale nel giro della scienza e dell'arte¹⁰.

E in queste condizioni, ovviamente, non c'era possibilità di “rinnovellare” un popolo o, per meglio dire, per ribadire uno slogan risorgimentale che pareva allora entrare in crisi, di “fare gli italiani”, dopo aver fatta l'Italia. A fallire, tra le altre arti, era stata proprio la letteratura, come di lì a poco avrebbe scritto anche Pascoli¹¹, ridotta in uno stato misero e languente proprio per avere scisso quel nesso che sarebbe dovuto essere inscindibile tra pensiero e forma, rifugiandosi nell'astrattezza del pensiero “metafisico” per un verso e nel non meno astratto formalismo dell'erudizione per l'altro. Quanto manca, sostiene Trezza, è «il potere della sintesi» tra pensiero e forma, un tema di derivazione spenceriana, su cui la critica letteraria dell'epoca si stava in quegli anni arrovellando, alla ricerca di un punto di equilibrio che già, in altro campo, aveva cercato di stabilire De Sanctis con i suoi studi e con la sua storia letteraria. E forse non a caso, per definire la filosofia del Trezza, uomo «versato in istoria, letteratura e filologia», Benedetto Croce ricorse alle parole proprio di De Sanctis, che finiva così per accostare al nostro: «quando l'Italia stagnava nella più stupida micologia, egli non perse l'abito di “guardar le cose dall'alto”, come avrebbe detto il De Sanctis, che questo atteggiamento considerava come caratteristica dell'ingegno storico»¹².

Le formazioni storiche si sarebbero dovute studiare con gli stessi strumenti con cui si studiavano quelle fisiche, alla luce, cioè, del metodo di Darwin e di quel concetto con cui aveva aperto la sua riflessione affidata al volume *Critica moderna*: la definizione di

¹⁰ *Ivi*, p. 131.

¹¹ Cfr. G. PASCOLI, *L'Era Nuova*, in *Prose*, vol. I, a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1946, pp. 107-122.

¹² CROCE, *La letteratura*, cit., p. 399.

“clima storico” («come v’è un clima fisico che circoscrive la vita dei corpi, così v’è un clima storico che circoscrive la vita dello spirito»)¹³. Un “clima” interiore, non esterno al cervello, lo definisce Trezza, che avvolge il mondo delle idee allo stesso modo in cui il clima fisico avvolge la materia dei corpi, percepibile solo allontanandosi dalle false credenze e aprendosi al “senso moderno”, un nuovo modo di intendere e interpretare il mondo, basato essenzialmente non più sul «pensiero individuale ma storico», universale.

Storia e natura sono soggette alle medesime leggi¹⁴, dominate dall’eredità e che l’adattamento al clima fisico sottopone alla legge della selezione, facendo sopravvivere le forme (storiche o naturali) «meglio disposte al clima stesso che le circonda o le cangia»¹⁵. Ciò esclude, per il meccanicismo del sistema, ogni esito finalistico e metafisico, un concetto che Trezza fa discendere dalla riflessione di Du Boys Reymond. La storia è, per Trezza, «la natura stessa in forme più complesse», rese tali proprio dal pensiero, che non è qualcosa di astratto ma che è «un effetto dei moti molecolari» attuatisi nei centri nervosi del cervello.

Come per gran parte dei positivisti italiani, il tramite per trasportare Darwin e il darwinismo nel mondo della storia e della critica letteraria era rappresentato dall’evoluzionismo di Herbert Spencer¹⁶, che attecchì particolarmente in Italia in ragione della sua “gradualità” e di quello stesso concetto di “inconoscibile” che sembrava rendere quelle teorie meno traumatiche per

¹³ TREZZA, *La critica moderna*, cit., p. 21.

¹⁴ Ancora ne *La critica moderna*, cit., (p. 79) Trezza scriveva: «La natura e la storia appartengono ad una realtà stessa della quale sono aspetti diversi».

¹⁵ Id., *Il Darwinismo*, cit., p. 132.

¹⁶ Sull’importanza di Spencer, per limitarci ad un’essenziale bibliografia italiana, cfr. G. LANARO, *L’evoluzione, il progresso e la società industriale. Un profilo di Herbert Spencer*, La Nuova Italia, Firenze 1997.

l'intellettualità italiana, pur essendo lontano dal pensiero di Trezza, come già notò Croce¹⁷. Da Spencer tuttavia Trezza sembra più che altro derivare l'idea di un progresso che procede in maniera continua verso il futuro, anche nel campo storico, in cui la lotta per la sopravvivenza e l'adattamento producono una eterogeneità che, con competitività e concorrenza, genera sviluppo. Ed è questo un punto grandemente controverso su cui torneremo.

La base scientifica dell'evoluzione veniva rintracciata nella persistenza della "forza", un principio che applicato alla storia finiva per far dire a Trezza che anche nei processi storici non si introducevano energie nuove ma si riscontrava solo una loro diversa distribuzione, con una accresciuta complessità rispetto alle relazioni meccaniche. Come in natura il cambiamento dei moti meccanici determina l'evoluzione, così, per Trezza, nell'uomo il cambiamento viene determinato dalla storia, che si esprime per il tramite delle grandi «idealità morali e sociali»¹⁸. I pensieri e i sentimenti si trasmettono di generazione in generazione, mantenendo vivo quello che qui viene definito "genio d'un popolo", un concetto di genio che reinterpretava questa "categoria" romantica non già come elemento creativo, ma come elemento ordinatore delle istanze che venivano prodotte dalla realtà. È la condizione che spiega perché nella selezione naturale tra i popoli finiscano per prevalere quelli più ricchi di energie intellettuali.

Il problema che sorge di conseguenza è comprendere se l'evoluzione sia sempre davvero progressiva, si identifichi con un effettivo progresso, se cioè il prevalere di «alcuni stati intellettuali» su altri sia sempre un bene ovvero se anche le decadenze, le età che sono designate come tali, non siano determinate dalle medesime leggi dell'evoluzione e dalla selezione. La risposta Trezza la ricerca sempre nell'ambito dell'evoluzionismo, accogliendo così l'idea che

¹⁷ Vedi nota 4.

¹⁸ TREZZA, *Il Darwinismo*, cit., p. 134.

le “intermittenze storiche”, come le definisce, siano una realtà di fatto, ma per fare questo deve circoscrivere il senso scientifico dell’evoluzione stessa¹⁹. Trezza non nega in alcun modo che l’evoluzione porti con sé il progresso, ma tale progresso deve essere misurato a grandi distanze e non a piccoli passi, cioè facendo il bilancio di periodi lunghi, così come avviene nelle scienze naturali. «Il progresso – chiosa Trezza – non è né continuo né certo sempre, più d’una volta le idealità umane s’arrestano a mezzo, e tu hai un’evoluzione a ritroso o, a dir meglio, un’intermittenza che sospende per molti secoli gli effetti scientifici dell’evoluzione stessa»²⁰. Come pure è stato ben scritto, il concetto di “progresso” per Trezza nello specifico, ma per il positivismo italiano in generale, è basilare, in quanto in quell’idea venivano ad unificarsi la concezione evoluzionistico-materialista e quella filosofico-idealistica, e così, per paradosso, Hegel e l’hegelismo diventavano alleati dei pensatori positivisti che mirarono, più o meno consciamente, a conciliare l’evoluzionismo darwiniano e la filosofia dello spirito²¹. E di fatto è a questo livello che l’evoluzionismo si fa storicismo o, per meglio dire, si incontra con esso, permettendo così alle idee darwiniane di penetrare la scorza dura dell’idealismo italiano da un punto di vista strettamente letterario e filosofico e, da un punto di vista sociale e più

¹⁹ Ancora ne *La critica modera* (pp. 80-81) aveva sostenuto: «la complessità profonda della storia, quelle rivelazioni improvvise e sinistre, quella dolorosa lentezza delle idee che si effettuano di rado e spesso rimangono incomplete, quelle intermittenze frequenti che arrestano d’un tratto il progresso, quelle tette eclissi della ragione soverchiata per molti secoli dalla demenza, accuserebbe nel mondo storico il dominio dell’accidente che non potrebbe accordarsi col concetto di legge. Eppure la legge c’è anche qui, meno visibile ma c’è».

²⁰ TREZZA, *Il Darwinismo*, cit., p. 135.

²¹ Mi rifaccio qui ancora alle riflessioni di Madrigani in *Scienza, filosofia*, cit., p. 30.

genericamente culturale, di presentarsi in maniera più progressiva e accettabile agli occhi della classe borghese.

Ad intromettersi in questa evoluzione progressiva, o meglio a sospenderne “gli effetti scientifici”, sarebbero cause diverse, determinate dall’umanità, che agisce fuori e contro le leggi di natura, con pensieri e idee che sono «ripugnanti alla scienza che non è forte abbastanza da vincerli». La questione posta in termini generici, in un primo momento, acquista un suo peso specifico quando Trezza esemplifica storicamente il senso di “intermittenza”, chiamando in causa il concetto di medioevo, la decadenza del mondo antico e la rinascenza dell’età moderna.

Quando aveva affrontato il tema ne *La critica moderna*, considerando la questione «un fatto impervio» da spiegare, aveva da subito individuato come problema critico capitale nella storia della civiltà europea ed italiana quello determinato dalla giustificazione della decadenza del mondo antico e della «rinascenza del moderno», insomma diventava difficile spiegare i concetti stessi di medioevo e rinascimento. Scriveva così, infatti:

Se l’evoluzione storica è determinata da leggi, che vuol dire il brusco interrompersi del progresso intellettuale colla caduta dell’antichità, ed il suo riapparire dopo tanto intervallo di tempo, dopo tanti disastri sociali, e dopo l’eclissi che la ragione patì nel medio evo? Se l’antichità conteneva in se stessa il germe di nuove evoluzioni perché quel germe si rimase impotente? Perché, in luogo dell’evoluzione organica e progressiva, vediamo lo strano interpersi d’influssi stranieri che l’arrestano ad un tratto ritorcendola a ritroso di sé?²²

La risposta a queste domande partiva proprio dalla scoperta di una contraddizione latente, manifestatasi in maniera dirompente al dissolversi del politeismo che aveva dominato la civiltà cittadina

²² TREZZA, *Il Darwinismo*, cit., pp. 94-95.

dell'antichità, quella che per Trezza era essenzialmente la civiltà di Atene e Roma. Il politeismo era la religione della città e aveva prodotto «il mondo più estetico della storia», una sorta di “paradiso olimpico”, come lo definisce il critico. Il traviamiento dell'idealismo platonico, secondo Trezza, aveva tuttavia portato quel mondo nell'orbita del cristianesimo, meno razionale e più incline all'immaginifico. Il medioevo risulta così la diretta e logica conseguenza di questo movimento storico, che ha fine solo con il rinascimento, che lacera «la carta fantastica del medio evo», riappropriandosi delle verità della natura. Di grande importanza è che, giunti a questo punto, per sostenere questa sua interpretazione del rinascimento, Trezza ricorra a Burckhardt che aveva appunto scritto di un velo tessuto di fede, di ignoranza infantile e di vane illusioni, sostenendo che la prima a squarciare questo velo era stata proprio l'Italia, reintroducendo una visione oggettiva del mondo e delle cose terrene²³. Il passo di Burckhardt, esplicitamente richiamato da Trezza, metteva in luce come il mondo classico e la sua cultura avessero offerto al pensiero che voleva svincolarsi dal mondo fantastico del medioevo una solida guida, ricca di verità oggettive. Dunque erano degli antecedenti storicamente ben circostanziati, che erano stati per certo messi in ombra, ma che erano esistiti e l'evoluzione storica si era quindi indirizzata in tale direzione proprio in ragione delle premesse date. Ma Trezza si spinge oltre, fino a coinvolgere nel suo metodo, nella sua visione lo stesso Hegel, operando però il tentativo di staccare Hegel dall'hegelismo italiano. La critica infatti avrebbe dovuto notare l'antecedenza del fenomeno storico, «esaminarne la dinamica interna, misurando le efficienze sociali che ne formano il clima storico, e investigare in qual guisa quell'antecedente doveva

²³ J. BURCKHARDT, *La civiltà del rinascimento in Italia*, Newton, Roma 2000, p. 113. Ma Trezza citava in nota, a p. 98, l'edizione tedesca di Lipsia del 1869 da p. 132 (edizione italiana, p. 143).

risolversi sotto l'influsso di quelle efficienze»²⁴. Insomma, compito del critico sarebbe quello di ricostruire come «uno stato si trasforma in un altro», e questo si sarebbe potuto stabilire solo con un'indagine eminentemente storica, volta a studiare, proprio come aveva fatto Burckhardt, la civiltà nel suo complesso e legando strettamente fenomeni culturali e letterari e fenomeni storici, cosa in effetti la critica di fine Ottocento per molti versi e molte strade stava facendo. Non a caso Trezza rivendica la vicinanza di Hegel a queste posizioni. «Il fatto – scrive Trezza – non è ma diventa»²⁵, dunque va letto e studiato nella sua evoluzione storica, che è come seguire lo stesso metodo che si segue in natura nello studio delle evoluzioni biologiche. E in questo senso, prosegue Trezza, l'intuizione di Hegel è giusta: «ma il diventare dei fatti non si dirompe in quelle contraddittorie nelle quali il gran pensatore tedesco circoscrive l'evoluzione storica». L'evoluzione, una volta compiutasi, non torna indietro, come anche voleva Vico; può rallentare, interrompersi, incontrare ostacoli, ma compiuta, essa rimane: «un aborto del tempo è impossibile»²⁶; e così il concetto di progresso, anche a costo di un equilibrio precario, veniva fatto salvo.

Si tratta di affermazioni che Trezza riproponeva nell'articolo citato su «La rivista di filosofia scientifica», in cui ancora tornava ad addebitare la crisi del mondo classico e l'affermarsi del medioevo all'affermazione dell'elemento ascetico del cristianesimo che aveva preso il sopravvento su quell'elemento scientifico che pure la civiltà classica stava sviluppando proprio nel momento in cui si era affermato il cristianesimo²⁷ e che poi sarebbe riemerso

²⁴ TREZZA, *La critica moderna*, cit., p. 99.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 100.

²⁷ Trezza aveva lavorato attorno alla figura di Lucrezio, che aveva studiato in un saggio di alcuni anni prima: G. TREZZA, *Lucrezio*, Hoepli, Milano 1870. Ma tra le pubblicazioni di Trezza sull'antichità si vedano: G.

solo col rinascimento. Naturali dunque le critiche che gli ambienti cattolici avevano rivolto al Trezza e che Trezza, già nel 1880, aveva liquidato come anatemi cruenti di «vecchi archimandriti, chiusi nel loro polipaio»²⁸.

Anche il linguaggio sottostava alle medesime leggi evolutive e qui Trezza mostrava di apprezzare molto quel “darwinismo filologico” che considera il linguaggio una realtà storica mobile, tendente ad un miglioramento progressivo, passando da stadi più rozzi a forme via via più compiute. L’articolo si concludeva sostenendo che si trattava solo di una premessa allo studio della «morfologia delle letterature europee», che sarebbe dovuto essere un prossimo impegno a cui però non attese mai.

Nel numero successivo della «Rivista di filosofia scientifica», il terzo volume (luglio 1883-giugno 1884), tra le note critiche apparve una breve ma significativa risposta all’articolo del Trezza, ad opera di un giovane studioso pugliese, Giuseppe Checchia, che successivamente avrebbe ancora, sia pur sporadicamente, partecipato alla redazione della rivista. Giuseppe Checchia era nato nel 1860 a Biccari (Foggia), un piccolo paese nel sub-appennino dauno²⁹, dunque al momento della risposta al Trezza aveva solo

TREZZA, *Saggio critico sulle lettere latine*, Feraboli, Cremona 1862; ID., *San Paolo*, Verona, Padova 1862; ID., *Cristianesimo e scienza*, «Il Politecnico», XXIII (1864); ID., *La scienza delle lettere*, ivi, XXVII (1865), pp. 163-195.

²⁸ TREZZA, *La critica moderna*, cit., p. 5.

²⁹ Le scarse notizie biografiche sul Checchia sono desumibili da A. BELLAZZI, *Giuseppe Checchia. Saggio critico bio-bibliografico*, Baronio, Milano 1934, opuscolo in appendice al quale è possibile leggere un elenco dei saggi del critico foggiano, e da G.B. GIFUNI, *Il primo traduttore del Veianius di Pascoli. Giuseppe Checchia, pugliese (con lettere inedite del Poeta di S. Mauro)*, estratto da «Il Mezzogiorno», n. 5-6, Quartana, Torino, s.d. Si veda anche il mio volume “*Tra lo stil de’ moderni e il sermon prisco*”. *La poesia latina di Pascoli e l’opera critica di Checchia*,

ventitré anni e risiedeva ancora nel foggiano (a Volturino), da cui poi si sarebbe allontanato per gli incarichi di insegnamento che coprì, fino a diventare Ispettore del Ministero.

Quel numero della rivista diretta dal Morselli si presentava come un grosso volume, di oltre ottocento pagine, in cui trovarono spazio firme prestigiose come quelle di Roberto Ardigò, autore di un contributo su *Il Caso nella filosofia positiva*, quella dello stesso Gaetano Trezza in merito a *L'origine delle religioni* e due interessanti traduzioni di scritti di Ernst Haeckel (*Sulle fonti della filogenia*) e di Spencer (*Sguardo sul passato e l'avvenire della Religione*), che venne commentato sullo stesso numero dallo stesso Morselli in *I concetti ultimi della Religione e della Scienza secondo lo Spencer (osservazione sull'articolo di H. Spencer)*³⁰. È del tutto evidente che la preoccupazione della rivista, e del Morselli nello specifico, in questo frangente, era cercare di comprendere l'impatto che il positivismo avrebbe avuto nei confronti della religione e della sua considerazione sociale e culturale, e nei confronti della cultura storico-idealista che aveva dominato nei decenni precedenti.

A pagina 555 di quel fascicolo della «Rivista di filosofia scientifica» si legge invece l'intervento del Checchia, dal titolo *Le formazioni storiche e il così detto periodo dell'intermittenza secondo i dettami della Filosofia scientifica*. La pubblicazione di questo articolo ha alle spalle una storia controversa, come pure controverso è il rapporto tra Trezza e il giovane Checchia, suo sincero ammiratore, e che però volle ritenersi interprete più veritiero e integrale del positivismo del più anziano maestro. Dopo aver infatti espresso il proprio apprezzamento per l'articolo del Trezza (definito «illustre lettere rato, critico e filosofo») e aver

Palomar, Bari 2004. Per una più ampia conoscenza della cultura letteraria nella provincia pugliese in quegli anni cfr. F. GIULIANI, *Viaggi letterari nella pianura*, Ed. del Rosone, Foggia 2002.

³⁰ Per il contenuto di questo articolo, vedi nota 3.

affermato di dividerne appieno l'idea di estendere il metodo del darwinismo ai fenomeni storici, ritiene di doverne correggere le idee nel merito della questione «riferentesi ai periodi delle intermittenze storiche, periodi complessi, oscuri, troppo difficili alle ricerche evolutive, in quanto che van complicandosi a traverso una vita il cui spirito è tutto latente».

Checchia, in sostanza, rivendicando a se stesso la vera interpretazione del pensiero di Spencer, sostiene che «l'evoluzione è di sua natura necessariamente progressiva, altrimenti non sarebbe evoluzione»³¹, basandosi sulla definizione di evoluzione come il «generarsi d'attività in forme sempre più vaste». Tale concezione dell'evoluzione (che Checchia derivava più che dalle pagine di Spencer, dalla cieca attribuzione dei caratteri del darwinismo alle formazioni storiche, letteratura compresa) portava a negare l'esistenza stessa delle "intermittenze" nei processi storici, in quanto, a suo dire, presupporle sarebbe significato generare una teoria in sé contraddicente l'evoluzione stessa. In verità Checchia si spingeva ad asserire risolutamente che «l'evoluzione non fa salti, né precocemente s'avanza verso l'avvenire, né indietreggia», una frase in cui più che l'evoluzionismo sembra di risentire l'adagio leibniziano *natura non facit saltus*. Così facendo, però, metteva il dito proprio sulla piaga delle contraddizioni che in sé il concetto di progresso fondato sulla commistione di darwinismo e filosofia dello spirito comportava, toccando un nervo scoperto.

Il fraintendimento di Trezza starebbe nel non accorgersi che quelle che vengono definite intermittenze altro non sono che periodi di «lentissima graduazione evolutiva», sostanzialmente periodi di transizione lenta. L'impostazione che Checchia dava al problema riproponeva in tutta la sua interezza la sempre aperta

³¹ G. CHECCHIA, *Le formazioni storiche e il così detto periodo dell'intermittenza secondo i dettami della Filosofia scientifica*, in «Rivista di Filosofia scientifica», III (1884), p. 556.

questione dei “cicli” storici che, applicati alla letteratura, avevano animato anche il disegno storico desantisiano, al quale la riflessione qui proposta sembra potersi anche riferire, sia pure con profonde divergenze di fondo. Checchia richiamava però principalmente il «corso e ricorso di Vico», che senza mezzi termini arruolava nel novero dei positivisti *ante litteram*³², pur mancando della piena consapevolezza dell’idea di evoluzione. E così le tre età vichiane (periodo bambino, periodo adulto, periodo senile, le definisce Checchia) vengono arricchite da una quarta, quella embriologica, premessa al “periodo bambino”.

La questione di fondo, dal punto di vista della storia letteraria, a cui poi alla fine Checchia tende, è ridurre la frattura tra classicità e medioevo, una questione che era stata richiamata dal classicismo carducciano, a cui Checchia fu fedele, cercando, spesso con fatica, di conciliare Carducci e Darwin³³. Per meglio spiegare la questione, Checchia citava direttamente Giuseppe Chiarini³⁴ che nel 1878, si era posto la questione della “rinascita” del classicismo in età moderna, attribuendo tale rinascita innanzitutto a Carducci, ma rilevando come esso in verità non fosse mai morto, e questo non certo per merito del Carducci stesso, ma della «Natura umana». Chiarini, difendendo le *Odi barbare* dai critici che le avevano giudicate inattuali e fuori dalla storia, si era sforzato di dimostrare come quelle, invece, avessero interpretato nella maniera più efficace il sentimento pagano che, ridotto al silenzio dal secolo del medioevo, non era risorto come Lazzaro dalla tomba, ma era semplicemente emerso dal suo scorrere carsico, che nei secoli non

³² Ivi, p. 557.

³³ Sul rapporto tra Carducci e Giuseppe Checchia, cfr. S. VALERIO, *Il “vate d’Italia” e la provincia. Il “mancato” carteggio Checchia-Carducci*, «Archivio Storico Pugliese», LX (2007), pp. 177-222.

³⁴ Checchia (a p. 558) riporta un ampio stralcio di G. CHIARINI, *I critici italiani e la metrica delle Odi Barbare*, Zanichelli, Bologna 1878, pp. 61-63.

era mai mancato³⁵. Checchia, in maniera forse contraddittoria, riprendeva il ragionamento del Chiarini (che aveva scritto di un estenuarsi della classicità, “spossata” dalla sua stessa vitalità), ma rifiutava poi l’idea che il medioevo fosse periodo di assoluta decadenza e finiva per sfruttare il sottile spiraglio lasciato dallo stesso Chiarini, quando aveva sostenuto che comunque il classicismo era sopravvissuto, era “andato errando”, sia pure come una singola particella. Per fare ciò, dunque, era costretto nei fatti a contraddire lo stesso Chiarini che aveva definito il Medioevo «una nuova e singolare pazzia»³⁶, sostenendo che in fondo si era trattato al più uno stato di fanatismo, che non aveva mancato di produrre straordinarie astrazioni.

Checchia riconosce infatti un valore della cultura cristiana anzitutto nell’aver introdotto un elemento etico che non era nella tradizione classica, a cominciare dal concetto di uguaglianza, «antesignana del molteplice, complesso e dottrinario socialismo moderno»³⁷. Tutto questo induce Checchia, che pure professò a più riprese il suo debito verso Carducci e il suo classicismo, a definire gli eroi classici come coloro che vivevano «nell’ozio e nella barbarie», privi di quella prospettiva di bene comune che solo l’avvento di Cristo avrebbe portato. E così la superiorità delle morale cristiana diveniva la via per recuperare alla modernità il medioevo fino a definire Francesco d’Assisi «il grande socialista cristiano»³⁸ e fino a condannare «questo sì noioso baccanale poetico contemporaneo che con un male inteso neologismo appellasi *verismo*», incapace di elevare il reale nel “miraggio fantastico”, una formulazione che in maniera assai significativa lega il realismo frutto del positivismo al debito contratto dalla

³⁵ *Ivi*, p. 63. La frase è citata da Checchia a p. 558.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ CHECCHIA, *Le formazioni storiche*, cit., p. 559.

³⁸ *Ivi*, p. 561.

cultura italiana nei confronti dell'idealismo. E i modelli di questa concezione della letteratura, additati ai lettori, sono non certo a caso la *Divina Commedia* e l'*Orlando furioso*. Tale rappresentazione della storia e della letteratura consentiva a Checchia di recuperare anche la cultura teologica, a partire da Tommaso, Girolamo, Agostino e Paolo, non in nome di una scientificità che era stata ovviamente negata dalla storia stessa, ma in nome proprio della fantasia, di cui quella teologia si era nutrita, fino a farla assurgere a livello poetico, fino a farla divenire fonte di miti³⁹: prova di questa potente fantasia erano appunto Dante, Petrarca, Boiardo e Ariosto, come pure gran parte di quella letteratura italiana che si era nutrita del “fantastico” cristiano, che anche dopo l'affermazione del Rinascimento era rimasto al fondo della “poesia” italiana. Checchia però non si ferma a questa personale analisi della storia della letteratura italiana, ma si avventura ad immaginare quella che definisce «l'arte dell'avvenire», fondata sullo «scientifico positivismo moderno o sperimentalismo che dir vogliasi». Questa arte del domani si sarebbe trasformata in «nuovi germi fantastici», organici al mondo reale che lo produce, in ossequio ad un principio di poetica che vedeva inevitabilmente la fantasia alla base della produzione poetica e letteraria.

L'arte vera non è stata né sarà mai fredda o viva fotografia; l'arte vive di creazioni fantastiche, e il sentimento non è altro che una sua importante funzione. Se si potesse chimicamente scompartire il corpo artistico, io lo determinerei così: dieci gradi di realtà, venti di sentimento, trenta di fantasia.

Con queste parole Checchia mostrava nuovamente tutta la sua contrarietà e la sua distanza dagli esiti del verismo e del naturalismo, in nome di una tradizione più schiettamente e

³⁹ *Ibid.*

classicisticamente italiana. Il paradosso è che proprio gli esiti estremi della letteratura contemporanea, quelli che maggiormente erano debitori nei confronti del positivismo, venivano, sul filo di un ragionamento basato sul positivismo stesso, giudicati in fondo “un’intermittenza”, posti come erano, nel giudizio di Checchia, fuori dall’alveo di un’evoluzione culturale che non poteva e doveva rinunciare al classicismo come carattere prevalente ed ereditario. Aggredendo la questione da parti diverse, Checchia e Trezza cercano ambedue un equilibrio instabile tra istanze scientifiche e critiche, che alla fine risulta però instabile. E se critico era stato l’intervento di Checchia sull’articolo di Trezza, altrettanto critico era stato il giudizio di Morselli sull’articolo di Checchia.

Presso la Biblioteca Comunale di Lucera⁴⁰ si conserva la lettera che il direttore della «Rivista di filosofia scientifica», Morselli, indirizzò al Checchia, una lettera dura nella sostanza, che smontava le tesi dello scrittore foggiano dalle radici:

Torino, 26 novembre 1883

Egregio Signore,
ricevetti il Manoscritto così dell’articolo come delle bibliografie. Lessi quello e mi parve in molti punti ben fatto, sebbene un po’ troppo informato allo stile personale del Trezza. Lo pubblicherò nella Rivista, purché Ella si compiaccia di aspettare qualche po’ di tempo. Anzi prenderò occasione diversa da questo suo articolo per mostrare l’inesattezza del concetto (generalmente creduto da tutti e anche da Lei) che *l’Evoluzione sia essenzialmente progressiva*. È un errore, dimostrato oramai da tutta la scienza moderna. Evoluzione non vuol dire *progresso assoluto*: può esservi, e vi è realmente, in molte formazioni biologiche una degenerazione o involuzione regressiva. E così anche nelle formazioni storiche. Ma

⁴⁰ Nel “Fondo Checchia”, cartella V, inv. 393, lettera n. 75.

di ciò avrò occasione di parlare nel mio articolo. Il fascicolo di gennaio conterrà forse il di Lei articolo⁴¹ [...].

Suo Morselli

Morselli ribadì questa sua critica a Checchia anche negli anni successivi, quando a più riprese il critico pugliese cercò la pubblicazione di suoi articoli presso la «Rivista di filosofia scientifica», spesso ottenendone garbati ma fermi rifiuti⁴² e più sporadicamente risposte positive, come nel caso dell'importante contributo intitolato *Del metodo storico-evolutivo nella critica letteraria*⁴³.

Tuttavia il preannunciato articolo di Morselli non si incontra nella rivista, mentre alle pp. 665-677 compare un breve saggio di Giovanni Bon, sporadico collaboratore della rivista stessa, dal titolo

⁴¹ Sarebbe poi stato pubblicato solo nel fascicolo di Luglio 1883 - Giugno 1884.

⁴² Ancora in una lettera conservata a Lucera e risalente a 1885, Morselli rimproverava al Checchia «le lunghe citazioni di Settembrini, De Sanctis, Carducci e Zumbini» che «tolgono ogni originalità allo scritto», un articolo intitolato *Critica letteraria*, che si rifiutò di pubblicare in quanto conteneva «pochi accenni originali» ed era di taglio troppo letterario, per una rivista più aperta al versante scientifico e filosofico. Le lettera è sempre nel “Fondo Checchia”, cartella V, n. inv. 393, lettera n. 76. Anche due anni dopo, nel 1887, rifiutò la pubblicazione di un articolo sull'insegnamento classico, adducendo come motivo il troppo materiale pervenutogli e la volontà di non contrastare Arturo Graf, contro cui l'articolo di Checchia era rivolto, difendendo l'insegnamento delle lingue classiche (cfr. la lettera n. 77 del 18 ottobre 1887).

⁴³ Sul numero VI del gennaio 1887 pubblicò *Del metodo storico-evolutivo nella critica letteraria*, su cui cfr. il mio “*Tra lo stil de' moderni e il sermon prisco*”, cit., pp. 45-60.

Del modo di trattare scientificamente la storia dell'ingegno umano nelle produzioni letterarie, che in qualche misura riprende i temi della riflessione di Checchia, definendo ancora l'evoluzione progressiva, ma distinguendo «in ogni periodo letterario ... ciò che esso riceve da ciò che produce», facendo salvo così «il doppio processo di involuzione e evoluzione»: una posizione simile a quella di Checchia, ma meno estrema. Anche per Bon, lo afferma apertamente, *natura non facit saltus* e «le rivoluzioni, i cataclismi sociali, i rinascimenti o sono soltanto nella nostra immaginazione, o formano l'apparenza, l'esteriorità, non la sostanza, l'entità dei fatti»⁴⁴. Bon, che partiva dall'idea che studiare la letteratura era come studiare la fisiologia e l'anatomia, riteneva che in fondo lo studio della storia letteraria fosse un modo per studiare “in modo riflessivo” se stessi e la propria contemporaneità.

La critica, per Bon, «ricerca nella storia delle lettere come il pensiero collettivo si estrinsechi e si atteggi nel pensiero individuale», secondo un adagio che accomuna la riflessione positivista sulla letteratura e che lega inscindibilmente la letteratura alla storia. Il punto è che se si considera la storia della civiltà di un popolo «un tutto organico, senza interruzione»⁴⁵, secondo le leggi dell'evoluzione, bisogna adottare un metodo nuovo, essenzialmente comparativo, che rompa col biografismo di chi, fino ad allora, aveva fatto storia letteraria. Una legge, che poi lo stesso Checchia avrebbe messo al centro della propria riflessione sul metodo di indagine della letteratura⁴⁶, sembra a Bon dover essere evidenziata particolarmente, la legge della selezione

⁴⁴ G. BON, *De modo di trattare scientificamente la storia dell'ingegno umano nelle produzioni letterarie*, «Rivista di filosofia scientifica», III (1884), pp. 665-677: 676.

⁴⁵ *Ivi*, p. 666.

⁴⁶ Cfr. quanto poi Checchia sosterrà nel citato saggio *Del metodo storico-evolutivo*, cit., che sarebbe stato pubblicato sempre sulla stessa rivista nel 1887.

naturale, per cui «solo le forme capaci e degne dell'avvenire si infuturano a traverso le generazioni». L'indagine così condotta viene dallo studioso accostata, per metodo, ora all'indagine degli strati geologici, ora allo studio delle nebulose celesti. Bon giunge al nocciolo del problema della decadenza e della rinascita quando afferma:

La mente umana progredisce, non si rinnova. La sua vie è una: ieri angusta, tagliata a mala pena nella selva aspra e forte, oggi via regia, ampia ed aperta, illuminata tutta quanta dal sole: ma una sempre. E non di rado le tenebre, in cui ci sembrano avvolti certi periodi storici, siamo noi stessi che le facciamo o le addensiamo, sopra tutto per mancanza di metodo nel nostro ragionamento⁴⁷.

Il progresso è un succedersi di eredità, che lascia agli uomini moderni un capitale da mettere a frutto. La questione di fondo è però di metodo e, riprendendo quanto sostenuto da Hippolite Taine, Bon afferma che il metodo delle scienze è sempre uno, tanto di quelle fisiche quanto di quelle morali e che dunque «lo storico nel suo studio deve essere come il chimico nel suo laboratorio»⁴⁸, che riconosce nell'opera letteraria non come il miracolo di un genio, ma come un portato della natura delle cose, in cui tuttavia non si deve trascurare il ruolo dell'individuo, così come in natura lo studio della "specie" non può far dimenticare lo studio dell'individuo.

Nel 1887 Checchia si rivolse direttamente al Trezza: gli aveva inviato qualche suo lavoro ed è probabile che si trattasse dell'articolo *Del metodo storico evolutivo nella critica letteraria*, che era uscito nel gennaio di quell'anno sulla rivista diretta dal Morselli. Questo articolo, che ebbe grande evidenza nel volume

⁴⁷ BON, *Del modo*, cit., p. 667.

⁴⁸ *Ivi*, p. 668. Il passaggio sembra riprendere infatti i concetti espressi da Taine nella *Storia della letteratura inglese* che era stata pubblicata nel 1863.

*Poeti, prosatori e filosofia nel secolo che muore*⁴⁹, in cui raccolse molti dei suoi lavori, mostra una devozione di Checchia verso il magistero del Trezza, che non esitò a definire «il Renan⁵⁰ d'Italia», il quale «fu uno dei primi, se non vado errato, che propugnò presso di noi la dottrina dell'evoluzione nella critica letteraria»⁵¹. Poi tentando di dispiegare le categorie e le leggi dell'evoluzionismo a disposizione della critica letteraria, il critico pugliese più volte ribadisce l'idea che l'evoluzione fosse progressiva, priva di salti indietro e “intermittenze”, affermando che essa in letteratura doveva intendersi come «un lavoro latente, incessante, evolutivo»⁵², con l'esito che le forme antiche che possono adattarsi al nuovo ambiente sociale sopravvivono, talvolta trasformandosi.

Più organicamente, richiamando ancora Trezza, affronta la questione delle intermittenze nel paragrafo relativo alla legge della sopravvivenza del più adatto, a partire dal tentativo di spiegare le “intermittenze” del Quattrocento e del Seicento, secondo quello che era il canone desantisiano, che qui Checchia sembra voler superare e criticare. Il punto era come spiegare dopo il grande Trecento l'apparente intermittenza del Quattrocento e come dopo il Cinquecento l'apparente decadenza del Seicento barocco. Checchia scrive: «La difficoltà par grave, ma non è. L'un secolo e l'altro furono di preparazione: il primo al fecondissimo ma non originale Cinquecento, e l'altro al movimento letterario de' secoli di poi»⁵³. Quindi, riferendosi proprio alla questione teorica che aveva

⁴⁹ G. CHECCHIA, *Poeti, prosatori e filosofia nel secolo che muore. Studi, ritratti, bozzetti*, Marino, Caserta 1900. L'articolo già apparso sulla «Rivista di filosofia scientifica» è alle pp. 64-87.

⁵⁰ Checchia si riferisce al filosofo e filologo francese Joseph Ernest Renan (1823-1892), che fu tra i più precoci sostenitori del darwinismo.

⁵¹ CHECCHIA, *Poeti, prosatori*, cit., p. 65.

⁵² *Ivi*, p. 67.

⁵³ *Ivi*, p. 76.

affrontato qualche anno prima e riferendosi a quell'articolo da cui abbiamo preso le mosse scriveva:

In un altro nostro scritto, anche pubblicato su questa «Rivista»⁵⁴, accennammo più largamente a' periodi o cicli storici di fronte all'evoluzione: il perché ci dispensiamo di ripeterci o di prolungarci qui. Laonde quel regresso in Letteratura è invece del tutto apparente e illusorio, essendo esso la preparazione di due nuovi e particolarissimi periodi letterari che, secondo il progresso embriogenico e di differenziamento dalle passate condizioni letterarie, si affermano in forme apparentemente false o balzane.

Pur chiudendo l'articolo ancora con un'esaltazione del Trezza quale primo studioso ad avere portato in Italia la logica delle scienze positive allo studio della letteratura, Checchia finiva comunque per distaccarsene per questo non secondario aspetto che Trezza ben colse, nella lettera con la quale rispose al dono.

Il 12 marzo del 1887, in risposta all'invio di un estratto di questo articolo, Trezza scriveva⁵⁵:

Firenze, 12 marzo 1887

Egregio professore,

La ringrazio del suo dono e più ancora della parole cortesi che Ella si piacque usare verso di me. Vorrei meritare l'elogio che mi fa, ma penso che ne sono ancora molto lontano. Comunque sia, grazie di cuore. Ella mi domanda la mia opinione sulle sue idee. In gran parte m'accordo con Lei, come può ben

⁵⁴ Anche questo articolo era stato edito sulla «Rivista di filosofia scientifica».

⁵⁵ La lettera è conservata nel Fondo Checchia della Biblioteca Comunale di Lucera, con collocazione Cartella X, n. inv. 398, lettera n. 35.

immaginare; sulla questione delle *intermittenze storiche*, io credo altrimenti, e sarebbe ora troppo lungo a discorrerne. Ella vedrà in un'opera che pubblicherò presto, se la salute me lo concede, esporre più largamente le mie idee. [...]

Il rapporto epistolare tra i due continuò quell'anno e il 2 aprile 1887 nuovamente Trezza tornava a rispondere ad una missiva del Checchia che, evidentemente pungolato dalle brevi considerazioni critiche del Trezza, tornava a chiedere un parere più articolato, che anche in questa circostanza però il Trezza tornò a negare, adducendo questioni di salute:

Firenze, 2 aprile 1887

Egregio Professore,

La ringrazio della sua lettera cortese, e vorrei contentare il suo desiderio, se la salute me lo permette. Ma non posso per ora né pensare, né scrivere; e se, come spero, il mio mal di ventricolo diminuirà finalmente, io Le scriverò a lungo su quell'argomento che Ella trattò nel suo opuscolo, non badi alle critiche degli ignoranti: ella sa fare da sé. L'opuscolo suo rivela una intelligenza che pensò lungamente sui problemi; senza bisogno di copiare gli altri. Quanto alle indecenze che di me fanno il prof. D'Ancona non le curo io già da un pezzo. S'egli è malevolo verso di me, è che certi problemi ei non li comprende né può comprenderli. Alle accuse di vituperi ci sono avvezzo ormai, e mi fanno sorridere. Mi voglia bene, e riceva una stretta di mano dal

Suo aff[ezionato]

G. Trezza

Nel 1888, quattro anni prima della morte, Trezza pubblicò un volume in cui manteneva la promessa di riprendere questi temi:

*Dante, Shakespeare, Göthe nella rinascenza europea*⁵⁶. In questo modo intendeva rispondere, non già ai critici del metodo positivista, a coloro che in nome dell'idealismo romantico o cristiano avevano del tutto negato la sua ricostruzione storica di quel passaggio o meglio avevano negato alcuna valenza al metodo con cui quella ricostruzione era stata fatta, ma a coloro che, dall'interno della "scuola" positivista, avevano espresso qualche dubbio o avanzato altre interpretazioni del fenomeno delle intermissioni storiche, come Checchia, ma non solo.

Trezza ovviamente tornava a porsi il problema della "rinascenza", cercando di rispondere ai problemi che quel concetto poneva all'evoluzionismo a partire dall'esplicazione, in forma distesa, di un concetto che era stato, in questa polemica, fugacemente introdotto: la non commensurabilità dei tempi evolutivi in natura e delle periodizzazioni storico-letterarie e dunque la prima questione che andava posta era proprio di periodizzazione del Rinascimento, un periodo che Trezza rifiutava di racchiudere nel breve corso di un secolo, il XVI o poco più. «La Rinascenza non si rivela in un punto, senza congiunture col prima e col poi», sostiene⁵⁷. Ed introduce, a questo punto, il complesso concetto di "embriogenia storica", che viene giudicata una "epigenesi" di idee, al pari dell'embriogenia fisica che è epigenesi di forme. Il ricorso al linguaggio della scienza serve ad affermare che, nel pieno parallelismo tra mondo delle idee e mondo fisico, la percezione umana ne risulta distorta, proprio per i tempi lunghi che l'epigenesi comporta, cioè un lungo periodo di "gestazione" in cui la nuova formazione ideale, come quella fisica, si modifica nella fase embrionale per gradi piuttosto lenti. Le idee nuove dunque non si presentano improvvisamente, non nascono dal nulla, ma da

⁵⁶ G. TREZZA, *Dante, Shakespeare, Göthe nella rinascenza europea*, Verona, Tedeschi 1888.

⁵⁷ *Ivi*, p. VIII.

embrioni ben alimentati, che trovano spazio per crescere proprio nel contesto di determinati climi storici che ne favoriscono la nascita e la prosperità.

In questo senso, affrontare la questione del rapporto tra quell'età di decadenza della classicità, che sarebbe il medioevo, e la rinascita in età moderna, non può che significare cercare di ricostruirne la meccanica con cui quella che Trezza definisce «un'energia storica» finisce per imporsi, se (questa ne è la premessa ineludibile) «la vita è un effetto di gruppi molecolari, e la storia un caso umano della meccanica che si trasforma in forze intellettuali, morali, sociali»⁵⁸. Le idee sono così energie, frutto di mutamenti «fisico-chimici dei centri nervosi ad ogni nuovo stato ideale che vi sorge» che dunque devono rispondere non a leggi proprie, ma a leggi universali, in quanto un'idea non può esistere al di fuori dell'organismo che la promuove e ne «circoscrive il modo dell'energia» e le idee che si imponevano erano quelle che presentavano maggiore affinità con clima storico in cui si erano sviluppate. Il pensiero, così concepito, non è estraneo alla materia, ma parte integrante di quella: «il pensiero, per noi, costituisce la più alta somma di energie molecolari a cui sia giunta finora la vita». Strani, a ben guardare, questi ragionamenti, che elevano, quasi idealisticamente⁵⁹, il mondo di queste idee, frutto di uno studio basato sul positivismo, alla stregua medesima delle idee platoniche, quale momento più alto dell'elaborazione umana. Si trattava di un modo originale, di coniugare allo scientismo del positivismo la tradizione idealistica, rendendola quasi metafora *ante litteram* di

⁵⁸ *Ivi*, p. IX.

⁵⁹ Non a caso Trezza, nel commentare queste sue idee chiama in causa Platone, scrivendo (*ivi*, pp. X-XI) : «Il cielo delle idee è più grande e più profondo che non sognasse Platone co' suoi miti filosofici. Ogni atomo costituisce un cielo per la scienza; la connessione dell'atomo coll'infinito è salda ed è eterna: togliete vie l'atomo e l'infinito sparirebbe come il sogno d'un'ombra».

quanto le scoperte scientifiche avevano per altre strade affermato. Ma, bisogna pur dire che, in forme diverse e in modi vari, questo fu quanto accadde spesso in Italia nel recepire le istanze del positivismo.

L'evoluzione, dunque, non rappresenta sempre progresso ed è non di rado, specifica Trezza, un regresso, quando si esamini la questione in termini umani e non biologici:

Certo è che, guardandola a grandi distanze, l'evoluzione è ministra di progressi ideali; ma siccome essa lavora per l'eternità, e mille secoli verso di lei valgono poco più d'un punto del tempo, mal si converrebbe accusarla di colpe non sue. [...] Il progresso intellettuale e morale può interrompersi, e l'eclissi della ragione di distendersi sopra un medioevo qualunque. Ma quelle decadenze sì lunghe, sì tristi, per la società che le patisce perché le ha preparate e volute, l'evoluzione sa vincerle, e ritrova la via della rinascenza pur tra le rovine del tempo⁶⁰.

Insomma la rinascita è un'operazione di restauro ideale, che ripristina le rovine del tempo. E il tempo di mezzo, il medioevo, aveva rovinato proprio l'aspetto scientifico della cultura greco-romana, «il concetto meccanico dell'universo» inaugurato da Lucrezio ma poi sacrificando all'ascetismo medievale.

La conclusione a cui giunge Trezza in conclusione suona davvero come una risposta alle polemiche che l'articolo del giovane Checchia sulla «Rivista di filosofia scientifica» aveva acceso:

Il medioevo non fu un progresso che preparò la rinascenza, come crede, ben a torto, una scuola che intorbida la storia con idee preconette; la Rinascenza non uscì dal suo baliatico, come un frutto maturo della pianta che lo nutrì, ma fu piuttosto la reazione

⁶⁰ *Ivi*, p. XVI.

più grande contro il medioevo stesso. Chi si ostina in una lezione falsa della storia, sconosce un fatto che domina gli altri, e basterebbe a misurare la profondità della caduta europea in quell'intervallo in cui prevalse il dominio ascetico, uscito appunto dai dogmi medievali⁶¹.

⁶¹ TREZZA, *Dante, Shakespeare, Göthe*, cit., pp. XIX-XX.

Letteratura arti è il titolo di questo secondo *e.book* della collana “Biblioteca di Sinestesieonline”, una corposa raccolta di saggi su autori e temi della letteratura italiana dal Seicento al Novecento avanzato. Pur non mancando studi di impostazione classica e a carattere più marcatamente filologico o storiografico, la maggior parte dei contributi mira ad un approccio comparatistico e punta ad evidenziare interferenze e contaminazioni tra le forme e i linguaggi della letteratura e i codici espressivi della pittura, del teatro e della cinematografia.

ISBN 978-88-98169-08-5

€ 4,00